Raimunds „Verschwender“

Wesen und Werk eines Romantikers

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Grete Merck

aus Hannover

Marburg 1927

Hessischer Verlag Karl Euker G. m. b. H.

Als Dissertation angenommen am 17. Juli 1925.
Berichterstatter: Herr Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Elster.
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1925.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Inhalt

Literatur

Ferdinand Raimunds sämtliche Werke in drei Bänden. Mit einer Einführung und Anmerkungen herausgegeben von Eduard Castle Deutsche Klassiker-Bibliothek. Leipzig, Hesse & Becker (o. J.) (1923)

Ferdinand Raimund, sämtliche Werke, Historisch-kritische Säkularausgabe in sechs Bänden. Herausgegeben von Fritz Bruckner und Eduard Castle. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien (o. J.) (1923 ff.). 6. Band: Die Gesänge der Märchendramen in den ursprünglichen Vertonungen herausgegeben und eingeleitet von Alfred Orel.

Ferdinand Raimunds sämtliche Werke. Herausgegeben von Dr. Carl Glossy und Dr. August Sauer. Wien 1881. Verlag von Carl Konegen.

Ferdinand Raimunds Liebesbriefe. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Fritz Bruckner. Wien 1914.

Ferdinand Raimunds Lebensdokumente. Gesammelt von Richard Smekal. Eingeleitet von Hugo Hofmannsthal. In: Theater und Kultur, Band 2 herausgegeben unter Mitwirkung von Hermann Bahr und Hugo Hofmannsthal von Richard Smekal. Wiener Literarische Anstalt. Wien-Berlin 1920.

Adolf Bäuerle, Ausgewählte Werke 2 Bände. Herausgegeben und mit Einleitung versehen von Dr. Otto Rommel. In: Alt-Wiener Volkstheater 5. und 6. Band. Sonderausgabe der Deutsch-Österreichschen Klassiker-Bibliothek. Wien, Teschen, Leipzig bei Karl Proschaska (o. J.) (1913).

Brentanos Werke. Herausgegeben von Max Preitz. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. 1914.

Wilhelm Butte, Grundriß der Arithmetik des menschlichen Lebens. Landshut 1811.

Johannes Eckardt, Clemens Maria Hofbauer und die Wiener Romantikerkreise am Beginn des 19. Jahrhunderts. Hochland VIII. 1910. S. 1 ff.

Joseph von Eichendorffs Dichtungen. Ausgewählt und herausgegeben von Franz Schultz. Insel-Verlag. Leipzig (o. J.)

Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. Halle a. S., Max Niemeyer. 1. Band 1897. 2. Band 1911.

Moritz Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert. In: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Band 28/29. Berlin 1918.

Karl Fuhrmann, Raimunds Kunst und Charakter. Ernst Hofmann & Co., Berlin 1913.

Rudolf Fürst, Raimunds Vorgänger. Bäuerle, Meisl, Gleich. In: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Band 10. Berlin 1907.

Josef Alois Gleich, Ausgewählte Werke. Herausgegeben und mit Einleitung versehen von Dr. Otto Rommel. In: Alt-Wiener Volkstheater Bd. 2. Wien, Teschen, Leipzig bei Karl Proschaska. (o. J.) (1913).

Karl Glossy, Kleinere Schriften. Zu seinem siebzigsten Geburtstag herausgegeben von seinen Freunden. Wien und Leipzig 1918.

Grillparzers Werke in fünfzehn Teilen. Herausgegeben und mit Einleitung versehen von Stefan Hock. Deutsches Verlagshaus Bong & Co. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart. (o. J.)

Heines Werke, Herausgegeben von Ernst Elster. Zweite kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bibliographisches Institut, Leipzig (o. J.)

E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen und Lesarten von Carl Georg von Maassen. München und Leipzig bei Georg Müller 1914.

Hugo v. Hofmannsthal, Gedichte. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1922.

Hugo v. Hofmannsthal, Die Prosaischen Schriften gesammelt in drei Bänden. S. Fischer-Verlag Berlin 1920. 1. Band 1919. 2. bis 3. Band 1920.

Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Erneuert von Hugo v. Hofmannsthal. S. Fischer-Verlag, Berlin 1917.

Karl Meisl, Ausgewählte Werke. Herausgegeben und mit Einleitung versehen von Dr. Otto Rommel. In: Alt-Wiener Volkstheater Band 3 u. 4. Wien, Teschen, Leipzig bei Karl Prochaska (o. J.) (1913)

Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Regensburg 1918. Band 3.

Nagl-Zeidler, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. (Nach Zeidlers Tod herausgegeben von Dr. Ed. Castle). 2. Band. Wien 1914.

Nestroys sämtliche Werke. Herausgegeben von Carl Friedrich Müller. Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig. (o. J.)

Novalis Schriften. Herausgegeben von J. Minor. Verlegt bei Eugen Diederichs. Jena 1907.

Jean Pauls Werke nebst einer Biographie nach Jean Pauls von Rudolph Gottschall. Berlin Gustav Hempel.

Rudolf Prisching, Der Verschwender. Eine Studie. Programm des k. k. Kaiser Franz Joseph-Staatsgymnasiums in Mährisch-Ostrau für das Schuljahr 1910/11. 33. S.

A. Sauer, Raimund in der allgemeinen deutschen Biographie. Leipzig 1888. 27. Band, Seite 736—755.

Friedrich Schlegel. Seine prosaischen Jugendschriften. Herausgegeben von J. Minor. 2. Auflage. Wien 1906. Verlagsbuchhandlung Carl Konegen.

Erich Schmidt, Charakteristiken. Erste Reihe. Zweite Auflage. Berlin 1902. S. 363—383.

G. H. v. Schubert, Die Symbolik des Traumes. Dritte verbesserte und vermehrte Auflage. F. A. Brockhaus, Leipzig 1840.

Richard Smekal, Grillparzer und Raimund. Funde und Studien. Wien und Leipzig 1920.

Ludwig Tiecks Schriften. Berlin bei G. Reimer 1828. 28 Bände.

Ludwig Tieck, Kritische Schriften. Zum ersten Male gesammelt und herausgegeben von Ludwig Tieck. F. A. Brockhaus 1848, 1. Band.

Ludwig Tiecks nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Herausgegeben von Rudolf Köpke. F. A. Brockhaus, 1855.

Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe. Herausgegeben von Friedrich v. der Leyen. Verlegt bei Eugen Diederichs Jena 1910.

Stand der Forschung

Die Raimund-Forschung ist noch wenig ausgebildet. Die Grundlage für alle Arbeiten über Raimund ist die Ausgabe seiner Werke von Eduard Castle mit einer ausführlichen Einleitung, welche ein charakteristisches Bild der damaligen Theaterverhältnisse entwirft, aus denen Raimunds Kunst hervorging, ferner einen kurzen Lebensabriß und eine allgemeine Übersicht über Schaffen und Entwicklung des Dichters. Ergänzend ist auch die von Glossy und Sauer besorgte Ausgabe heranzuziehen, in welcher auch der Nachlaß Raimunds veröffentlicht wurde. Eine eingehende Biographie, welche alle Einzelheiten, die uns von Raimund überliefert sind, zur Gestalt verdichtend eine Gesamtauffassung anstrebt, fehlt bisher noch; die Arbeit von W. Börne (im Verlag von Ph. Reclam, Leipzig 1905) erhebt garnicht den Anspruch, diesen Forderungen gerecht zu werden. Es ist nicht zu verkennen, daß in dieser Hinsicht große Schwierigkeiten zu überwinden sind; denn die Überlieferung von Raimunds literarischem Nachlaß ist sehr ungünstig, wie Glossy in der Einleitung zu der älteren und weniger vollständigen Ausgabe von Raimunds Liebesbriefen mitteilt: „Nach Tonis Hinscheiden kam Raimunds Nachlaß, welchen sie bis dahin stets ängstlich gehütet hatte, in den Besitz ihrer Schwestern, die ohne Beirat dessen Sichtung vornahmen, den größten Teil — darunter zwei Kisten voll Briefe — den Flammen opferten und das Übrige als Makulatur veräußerten. Ein ganz geringer Teil hiervon kam in den Besitz von Verehrern des Dichters. Nur die Originalmanuskripte der Stücke und wenige andere Schriften sind erhalten geblieben, die nun in der Stadtbibliothek gemeinsam mit Grillparzers Nachlaß verwahrt werden." (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft Vierter Jahrgang Wien 1894, S. 147 f.) Aus diesem kurzen Überblick erhellt also, daß eine gründliche Ausgabe seiner Werke und Briefe unbedingt erforderlich ist. Erst jetzt, nachdem beinahe hundert Jahre seit seinem Tode vergangen sind, ist eine solche Neuausgabe in Angriff genommen. Bisher erschien nur der letzte Band der historisch-kritischen Säkularausgabe von Fritz Brukner und Eduard Castle, welcher die Gesänge der Märchendramen enthält, mit einer beachtenswerten Einleitung von Alfred Orel. Nach einer Mitteilung, die mir vom Verlag Anton Schroll u. Co., Wien, zuging, soll die Ausgabe im Laufe des Jahres 1925 voraussichtlich abgeschlossen werden. Die Anordnung dieser Ausgabe ist folgendermaßen:

Band 1 (Dramen 1. Abteilung)
„ 2 (Dramen 2. Atbeilung)
„ 3 (Nachlaß und Biographie)
„ 4 (Briefband)
„ 5/1 (Abteilung Schauspielerbände)
„ 5/2 (Abteilung Schauspielerbände)
„ 6 (Musikband).

Allgemein läßt sich sagen, daß Raimund von der Forschung zunächst wenig beachtet wurde. Der Grund hierfür lag darin, daß man seiner Dichtung durchaus kein Verständnis entgegenzubringen vermochte. In einer heute geradezu unbegreiflichen Weise ist das Urteil über den Dichter in Gervinus „Geschichte der deutschen Dichtung" gehalten. Er tadelt in diesen Zauberspielen mit einiger moralischer Tendenz die abgeschmackten Stoffe, die burleske Geisterwelt, die unsinnigsten Maschinenkünste, die Musikstücke, die Ochsen- und Gänsegeschrei nachahmten. (Bd. V, S. 765.) Hier wird sichtbar, welche grenzenlose, wirklich nicht zu überbietende Verkennung, und welcher Tiefstand in der Auffassung von Raimunds Werken überhaupt möglich war. Im Gegensatz hierzu bedeutet Gödekes Einstellung zu Raimund eine sinnlose Überschätzung. Ein Vergleich Raimunds mit Shakespeare, wie Gödeke ihn anstellt in seinem „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung" (Bd. 2 S. 480) kann zu keinen wesentlichen Ergebnissen führen. Beide Forscher seien nur als Extreme angeführt, zwischen welchen sich die Forschung nun bewegt. Wichtig ist, daß seit Gödeke Raimunds Bedeutung überhaupt anerkannt ist; und nun setzt die Forschung eifriger ein.

An allgemeinen Arbeiten über Raimund ist zunächst der Aufsatz von Erich Schmidt zu nennen, der in großen Zügen eine zutreffende, wertvolle Charakteristik von Raimunds Werk und Persönlichkeit gibt; für die weitere Forschung, in bezug auf manche Einzelzüge, wie die Gesamtauffassung, durchaus bestimmend. Ein bemerkenswerter Essay stammt aus der Feder H. von Wolzogens. Wolzogen hat sich die Aufgabe gestellt, uns das Bild Raimunds wieder herzustellen, das im Strom der Zeiten unterzutauchen drohte. Besonders wichtig ist der Hinweis auf Wagner und dessen günstige Meinung von Raimund. Unter neuen Gesichspunkten verfaßte Karl Fuhrmann ein Arbeit über Raimunds „Kunst und Charakter". Fuhrmann will nicht die historischen Bedingungen, sondern die psychologischen Voraussetzungen von des Dichters Schaffen aufzeigen, eine Einstellung, die an sich sehr verdienstlich ist. Aber der Verfasser dringt nicht in die Tiefe, er bringt eine Reihe von Einzelheiten, ohne auf diese Weise den Gegenstand zu erschöpfen und ohne den Versuch, eine Einheit seines Wesens aufzuweisen, aus welchen die verschiedenen Eigenschaften des Dichters hervorgehen. Im einzelnen wird noch zu Fuhrmanns Behauptungen Stellung zu

nehmen sein. Am tiefsten und vom feinsten Verständnis erfüllt für die Eigenart seiner Seele und die Schönheit seiner Kunst ist die Einleitung von Hugo von Hofmannsthal zu den von Richard Smekal gesammelten Lebensdokumenten Raimunds; die letzteren enthalten eine wichtige Zusammenstellung von Berichten und Mitteilungen von Zeitgenossen über Raimunds Persönlichkeit. Auf wenigen Seiten, aber mit höchster Vollendung vermag Hofmannsthal die Gestalt dieses tiefunglücklichen Dichters vor uns erstehen zu lassen. Das Einzigartige und Unvergleichliche, das ihm und nur ihm Eignende ist treffend herausgehoben. In Kürze legt er den Ursprung seiner Kunst und die Wurzeln seiner Seele dar. Man kann wohl sagen, die wenigen Seiten, bewahren uns in wundervoller Weise das Bild Raimunds, wie es auf der Bühne und im Volksbewußtsein lebendig ist.

Ferner sind einige Einzeluntersuchungen zu nennen. Über „Raimunds Vorgänger" handelt eine Arbeit von Rudolf Fürst. Das Buch bietet einen Einblick in die allgemeinen Zustände der damaligen Zeit unter besonderer Berücksichtigung der Theaterverhältnisse und der kulturellen Strömungen. Aber der Begriff der Tradition ist wohl etwas mechanisch gefaßt; man kann doch nicht Bäuerle, Gleich und Meisl nur deshalb als Raimunds Vorbilder bezeichnen, weil sie zeitlich unmittelbar vorausgehen. Tradition als die Geistigkeit eines Volkes, die Wurzeln von Raimunds Schaffen in der Kunst des Barock — und anders kann man sein Werk doch nicht begreifen, wenn man es unternimmt, seine Kunst in ihren Ursprüngen zurückzuverfolgen — von diesen Dingen findet sich nichts bei Fürst. Was über die genannten Dichter dargelegt wird, ist durchaus brauchbar, aber das Buch ist nicht unbedingt geeignet, in das tiefere Verständnis von Raimunds Werk einzuführen; dies wird an späterer Stelle noch im einzelnen auszuführen sein. Wertvolle Hinweise für Raimunds Verhältnis zu der allgemeinen Wiener Theatergeschichte enthält die umfangreiche Untersuchung von Moriz Enzinger. Das Ziel dieses Buches ist, die allgemeine Entwicklung des Wiener Theaterwesens vom 16. zum 19. Jahrhundert aufzuzeigen; es will die „lückenlose Folge" in der Entwicklung der Wiener Dramatik dieser Jahrhunderte darstellen, die „eine große Linie, die aus dem 16. Jahrhundert zu den größten Wienern Grillparzer, Raimund, Nestroy" führt. Diese Arbeit ist sehr gründlich, alle wesentlichen Erscheinungen in jener weiten Zeitspanne werden berücksichtigt. Bei geschickter Bewältigung der ungeheuren Stoffmassen wird die Entwicklung in den einzelnen Zügen klar herausgearbeitet. So bietet es eine sichere Vorarbeit dar, auf welcher nun eine Einzeluntersuchung aufbauen kann. Im Verhältnis zu Enzinger geht die vorliegende Untersuchung von einem wesentlich veränderten Standpunkt aus. Während bei Enzinger die einheitliche Entwicklung durch die Jahrhunderte hindurch dargelegt wird, und in

diesem großen Zusammenhang an manchen Stellen auch Raimund und sein „Verschwender“ erwähnt wird, soll nun im folgenden dies eine Werk in den Mittelpunkt gestellt werden, um nun im einzelnen alles das zu beleuchten versuchen, was von hieraus in die Tradition zurückführt, und zwar unter Berücksichtigung der bei Enzinger gegebenen Hinweise. — Einzelnen Märchendramen widmete Prisching seine Ausführungen. Im Rahmen eines Schulprogramms erschien eine Arbeit über den „Verschwender“; diese ist keineswegs erschöpfend und gegen die einzelnen Ausführungen lassen sich manche Einwendungen erheben. — Einen Beitrag zur Quellenfrage dieser Dichtung liefert Smekal in seinem Buch „Grillparzer und Raimund“. Die kurze Arbeit ist gegen Prisching gerichtet, ohne die etwas verwickelte Quellenfrage zu lösen; in diesem Punkt trifft vielmehr m. E. Prisching mit seiner Annahme das Richtige. —

Die folgende Arbeit will zunächst versuchen einen Beitrag zur Klärung der aufgeworfenen Fragen zu geben und das Bild Raimunds schärfer zu umreißen. Besonders aber hat sich die vorliegende Untersuchung die Aufgabe gestellt, die Verwandtschaft von Raimunds Dichtung mit der Kunst der Romantik zu zeigen; darüber liegt noch keine Arbeit vor. Am vollendetsten kommt das Romantische im „Verschwender“ zum Ausdruck; daher ist diese Dichtung in den Mittelpunkt der folgenden Untersuchung gerückt. Ergänzend sind auch die übrigen Werke in bezug auf romantischen Gehalt herangezogen, um das Bild abzurunden. —

Inhaltsangabe

Der Dichter führt uns mit seinem Werk in das Wien zu Beginn des vorigen Jahrhunderts. Welten von verschiedensten Inhalten durchdringen sich in dieser Dichtung: die Wiener Gesellschaft um Flottwell, wie das Volk mit der Gestalt Valentins und das Märchenland Cheristanes — die Gemeinsamkeit ihrer Reiche bildet den Grund, aus dem die Handlung hervorwächst.

Die Geschichte von Flottwell, einem reichen Edelmann, der infolge seiner Verschwendungssucht gänzlich verarmt, dem Untergang preisgegeben ist, schließlich aber als Bettler durch die Liebe einer Fee einen Teil seiner irdischen Schätze zurückerhält — das ist in kurzen Zügen der Gegenstand dieser Dichtung. — (Da an späterer Stelle eine genaue Gliederung des Werkes, Aufbau und Einteilung der Handlung ausführlich dargelegt ist, würde eine einleitende, in die Einzelheiten gehende Inhaltsangabe vieles wiederholen müssen.) —

Erster Hauptteil: Entstehungsgeschichte.

Allgemeiner Teil.

Wesenszüge.

„Vor allem ist er dies: ein Kind des Volkes";[1]) damit findet Hofmannsthal den Schlüssel zu Raimunds Wesen. Eine unendliche Liebe zu dem Volk, dessen Teil er ist, und zu dem Land, in welchem er geboren ist, erfüllt seine Seele. Und die Heimatliebe leuchtet aus seiner Dichtung hervor in den wundervollsten Farben, von seinen dichterischen Anfängen bis zu seinem letzten Werk, dem „Verschwender." Seine Vaterstadt Wien — das ist zunächst der Gegenstand seiner Heimatliebe und zugleich das Reich, in welchem er seine Seele bildet. Es ist der Boden, aus dem er seine Kräfte zieht. Nur von hier aus läßt sich seine Persönlichkeit und seine Kunst erfassen. Auf Raimund treffen jene Worte Eichendorffs[2]) besonders zu: „Wer einen Dichter recht verstehen will, muß seine Heimat kennen . . . denn keinen Dichter noch ließ seine Heimat los." Mit Recht stellt daher Castle[3]) an die Spitze seiner Ausführungen eine Schilderung Wiens, die in wesentlichen Zügen heraushebt, was besonders starken Einfluß auf Raimunds Seele ausübte: „Kunstgeschmückte Schlösser auf weiten Gartenteppichen mit spiegelnden Wasserflächen und rauschenden Kaskaden . . . langgedehnte Alleen, köstliche Fernsichten auf das ungefüge Gebirge . . . der Schloßpark von Schönau . . . mit seinem Schwanenteich und der „Insel der Liebe" und dem „Tempel der Eintracht" . . . eine Fischerhütte am Bach, an dessem anderen Ufer ein Einsiedler haust . . . ein düsteres Nadelgehölz, der „Hain des Todes" . . . magisch erleuchtet . . . Grotten, Ruinen, Brünnchen . . . der „Tempel der ersterbenden Musik durch wilde Schluchten zu einer Felswand." Alle diese Dinge finden wir nun auch in Raimunds Werken, nicht als wesenlosen Hintergrund, sondern als Mittel, irgend eine Stimmung auszulösen. Man kann in gewissem Sinne sagen, Wien habe Raimund zum Dichter gemacht. Wien — ein Meer der Schönheit

1) Einleitung zu Raimunds Lebensdokumenten S. 4.
2) Werke Bd. 2, S. 278; S. 392.
3) Werke S. 12 ff.

lag vor ihm, und er öffnet seine Seele und läßt die Schönheit in sich einströmen aus diesem Märchenreich mit seinem Duft und Zauber und seinen Klängen. Das Wunderbare, das ihn hier überall umgibt, erscheint ihm aber nicht allein in den zeitlich bedingten, tändelnden Formen des Rokoko, es ist das Ewig-Wunderbare, Märchenhafte. Dies geistige Wien ist für Raimund entscheidend, und in diesem Sinne läßt sich das Bild noch ergänzen, wenn man das bekannte Gedicht von Grillparzer heranzieht „Abschied von Wien"[4]):

„Auf Deinen Fluren geht sich's weich
Und Berg und Wälder breiten
Ringsum Dich her ein Zauberreich,
Durch das die Töne gleiten.

Weithin Musik, wie wenn im Baum
Der Vögel Chor erwachte.
Man spricht nicht, denkt wohl etwa kaum
Und fühlt das Halb Gedachte.

Dazu ein Volk, ein wackres Herz
Verstand und vom gesunden
Das sich mit Märchen und mit Scherz
Der Wahrheit Bild umwunden."

Von entscheidender Bedeutung ist auch das überaus rege Theaterleben der Stadt, welches die Seele des Dichters zutiefst beeindruckte. Wien ist die Theaterstadt an sich. Als Wiege des modernen Wiener Theaters gilt das Theater beim Kärntner-Thor, die Wirkungsstätte des berühmten Komödianten Straitzky. Nach den beiden Theatergründungen der Jesuiten um 1650 — die Jesuiten widmeten sich der Pflege der Bühnenkunst mit besonders großem Interesse, zwecks allseitiger Verbreitung ihrer religiösen Anschauungen auch gerade von der Bühne her — erfolgte damit die Gründung der ersten deutschen Bühne in Wien (um 1710). Bestrebungen des Hofes im Interesse einer Hebung des Theaterwesens verdankt das Burgtheater seine Entstehung. Weitere Theatergründungen, zur Pflege des Wiener Volksstückes, folgten mit der Eröffnung des Theaters in der Leopoldstadt, — wo Raimund seine ersten glänzenden Triumphe als Schauspieler feierte — des Theaters an der Wien, der Geburtsstätte von Mozarts „Zauberflöte" und des Theaters in der Josefstadt, wo die Uraufführung von Raimunds „Verschwender" stattfand. Seine gesamte Dichtung ist ohne das lebendige Theater nicht zu denken.

Wenn nun auch Raimund seine Heimatliebe überall in seinen Werken zum Ausdruck bringt, am bekanntesten sind wohl jene Verse Florians[5]) aus dem „Diamant des Geisterkönigs":

4) Werke Bd. 1, S. 64.
5) Werke S. 110.

„Nur in Wien ist's am besten,
Das weiß man schon g'wiß;"

— so wäre es aber nicht richtig, sein Heimatgefühl nur als Liebe zu Wien zu deuten. In allen Arbeiten über Raimund wird auf diese Weise nicht beachtet, welche tiefgreifende Wandlung sich in Raimunds Seele vollzieht, wie sich allmählich der Raum erweitert, auf den sich seine Heimatliebe erstreckt: Wien und seine Umgebung, schließlich das ganze Oesterreich — das ist seine Heimat, und dieser Heimat gilt seine unbegrenzte Liebe.[6])

„Im Oest'reicher Landel
Da bin ich zu Haus,
Da geht mir das Glück
Und die Freude nie aus!"

Diese Liebe ist ihm tief ins Herz gesenkt, ist sich doch der Dichter dessen bewußt, daß ihm immer neue Kräfte aus jenem unversieglichen Quell zuströmen. Und überall finden wir Spuren davon in seinem Werk. Nicht an fremden Einflüssen bildet sich dies Gefühl heran, es ist mit ihm geboren.[7])

„Doch jeder liebt das Land, das ihn geboren".

Wohl kommt Raimund von sich aus zur Heimatdichtung, doch ist ihm dieser Zug gemeinsam mit den Romantikern, kamen doch die schönsten ihrer Gedichte aus diesem Grunde: Aus einer tiefen, innigen Heimatliebe. So singt Brentano einmal[8]):

„O selige Schwelle
Wo wir geboren sind."

Diese seelische Wandlung Raimunds, von so wesenhafter Bedeutung für sein künstlerisches Schaffen, weist einen bestimmten Weg; indem sich seine Heimatliebe immer mehr der Umgebung von Wien zuwendet und nicht mehr der Stadt selbst, eint sie sich mit Raimunds echtem Naturgefühl. Heimatliebe und Natursinn sind gleichermaßen ausgeprägt und bilden die grundlegenden Züge seines Charakters; beides beeinflußt sein Fühlen und Schauen bis in die Wurzeln seines Ich. Seinem feinen Naturempfinden erschlossen sich die Schönheiten des Alpenlandes in ihrem unaussprechlichen Zauber. Reisen oder kleinere Ausflüge führen ihn tief ins Gebirge. Seine Briefe, die er unterwegs an seine geliebte Freundin, Antonie Wagner, schrieb, bringen seine tiefe Naturliebe in immer neuen Formen zum Ausdruck: „Die romantischen Felsenklippen der einsamen Brühl", „Tirols Alpenhöhen", „Die himmlische Steyermark", „Das reizende Ländchen Berchtesgaden mit den erhabenen Schönheiten dieser herrlichen Ge-

6) Werke S. 30.
7) Werke S. 10.
8) Werke Bd. 1, S. 92.

gend"[9]) — alles was die Natur an Schönheit in höchster Vollendung je schuf, bot sich ihm auf seinen Wanderungen dar. Wie Eichendorff[10]) „nichts so sehr gefällt als das deutsche Waldesrauschen", so sind unserem Dichter immer stärker die heimatlichen Berge ein Lebensbedürfnis[11]):

„Hätt' ich auch tausend fünfhundert Millionen
Möcht' ich doch außer den Bergen nicht wohnen."

Das ist eben dem Dichter so recht aus der Seele gesprochen. Darum ist es ihm das schönste Glück, daß er sich später von seinen Ersparnissen ein eigenes, schönes Landhaus kaufen kann, in Gutenstein, dort in der Natur, ganz einsam, aber inmitten der Berge, denn[12])

„Denn alles was wir Schönes in uns preisen
Hat die Natur im großen aufzuweisen.
Dies ist's, was unwillkürlich meinen Schritt
Magnetisch stets nach Deinen Bergen zieht."

Der Landschaft mit ihren romantischen Bergriesen und den urwüchsigen, kernigen Menschen mit „wackrem Herzen" wie sie dort leben, galt seine „fromme Liebe"; deshalb ist es sein letzter glühendster Wunsch[13]):

„In Deinem Schoß ruh' mein Gebein,
Mein Grabmal sei in Gutenstein!"

Sein Herz entzückte die „wilderhabene" Schönheit jener Gegend und regte seine Phantasie zum Schaffen an. Und jene prächtigen Gestalten, die der Dichter schuf, wie Hans und Mirzel („Moisasur") die köstliche Kohlenbrennerfamilie („Alpenkönig"), das alte Weib („Verschwender") — sie mag er alle dort in seinem „geliebten Gutenstein" kennen gelernt haben. Das ist seine Welt, hier sucht er die Menschen auf, und ihren Schicksalen geht er nach.

Diese innige Liebe zu der Natur — in Verbindung mit einem echten Heimatgefühl — ist als Grundzug seines Wesens mit Nachdruck hervorzuheben, will man ein wahres Bild von des Dichters Persönlichkeit gewinnen auf Grund der vorhandenen Briefe und Werke. Hier weist die Arbeit von Karl Fuhrmann eine große Lücke auf. Unzutreffende seelische Voraussetzungen können aber kein richtiges Verständnis für das künstlerische Schaffen eines Dichters erzielen. Um so unverständlicher erscheint Fuhrmanns Auffassung, als er es sich gerade zur Aufgabe gemacht hat, „Raimunds Kunst streng von seinem Charakter"[14]) zu beurteilen und zu erklären. In einem Abschnitt über „Raimunds Charakteranlage"

9) Briefe Nr. 45, 73, 77, 81, 94.
10) Werke Bd. 2, S. 456.
11) Werke S. 215.
12) Werke S. 10.
13) Werke S. 7.
14) S. 7.

will er ein Bild von der Wesensanlage des Dichters entwerfen; dort findet sich aber nichts über jene grundlegenden Eigenschaften, so wenig es der Verfasser unternimmt, seine Einstellung zu rechtfertigen. Um die obigen Ausführungen im Gegensatz zu Fuhrmann zu stützen, sei ein Brief des Dichters an seine Freundin angeführt, in welchem dieser unverkennbare Zusammenhang von Natur-Erlebnis und Dichtung besonders deutlich wird. Gerade zu der Zeit als Raimund den „Alpenkönig" dichtete, berichtet er Toni von einer Wanderung durch die „herrliche Steyermark"[15]: „Als schattenlose Riesengeister schauen die beeisten Alpen über die düsteren Föhrenwälder herab und gewähren einen erhabenen Anblick." In wenigen Sätzen schildert uns der Dichter jene erhabene Welt des „Alpenkönigs", dessen Heimat die sagenumwobenen Felsen und einsame, verborgene Schluchten sind, dort wo der Mensch allein ist mit der unendlichen Natur, dort wo die unzähligen Felsen in ihren ewig wechselnden Formen und Gestalten die Phantasie des Dichters erweckend, von den Geistern erzählen, die in dieser Gegend walten. Wie wollte man jener Dichtung, geboren aus einem unmittelbaren tiefen und liebevollen Erleben der Natur[16], gerecht werden, würde man sie nicht aus der Seele ihres Schöpfers begreifen, dessen inniges Sich-Versenken in die Natur jenes Werk erstehen ließ? Fast nirgends in seinen Briefen findet sich sonst eine so eindeutige Beziehung auf eines seiner Werke. Was hier in Bezug auf den „Alpenkönig" gezeigt wurde, läßt sich auch für die anderen Werke des Dichters nachweisen. Man weiß, welch starke Wirkung eine Landschaft auf das Gemüt des Dichters ausüben konnte, wie ihn die unmittelbare Nähe der Natur zum Schaffen anregte und befähigte. So dichtete[17] er sein Märchendrama „Moisasur" teils in „Weidling am Bach", teils auf dem Kirchhof, den „Alpenkönig" in der Brühl und auf Johannstein, die „Krone" in der Brühl (nur den Schluß „zu Hause in der Klause"), und es ist später noch auszuführen, wie auch sein letztes Werk während eines Aufenthaltes auf dem Land vollendet wurde. Fast aus allen seinen Dichtungen weht uns ein Hauch frischer köstlicher Alpenluft entgegen, und Raimunds gesamte Dichtung ist ein Zeugnis einer tiefen Liebe zur Natur. „Man begreift", sagt Hofmannsthal[18] mit Recht, „daß fast alles davon im Freien erträumt ist."

Diese Sehnsucht nach der Natur entsprang zutiefst aus der wahren Wesensanlage des Dichters. „Aus der Liebe zur Wahrheit ist seine Liebe zur Natur hervorgegangen."[19] Diese Meinung

15) Nr. 81.
16) vgl. z. B. „Alpenkönig" I. Die Bühnenanweisung.
17) vgl. Glossy und Sauer Werke Bd. 2.
18) Einleitung zu Raimunds Lebensdokumenten S. 11.
19) Grillparzer-Jahrbuch IV, S. 153.

Glossys besteht in gewissem Sinne wohl zu Recht, sagt doch Raimund selbst einmal[20]):

„Die Welt, so alt sie immer sei,
An Trug und Täuschung bleibt sie neu,
Und edle Wahrheit thronet nur
Im Herzen kräftiger Natur."

Aber immer stärker wird doch ein anderer Ton vernehmbar, in Briefen und Gedichten: „In dem Sturm der unendlichen Leiden"[21]) sucht seine Seele Ruhe und Frieden. In Bergeseinsamkeit will seine kranke Seele gesunden; denn er, der keinen Weg fand von Mensch zu Mensch liebte die[22]) „geheimnisvolle Einsamkeit." Raimund hatte ein träumerisches phantastisches Wesen, das bei leichter Reizbarkeit krankhafte Formen annahm. Dazu kam noch „sein Talent zur Schwermut, das ihn nie zu verlassen scheint."[23]) Raimund „war all die Jahre her äußerst trüb gestimmt und von Todesahnungen erfüllt"[24]), so urteilt Castle über des Dichters letzte Lebensjahre. Wohl verschlimmerte sich diese Krankheit in der letzten Zeit seines Lebens sehr erheblich. Entscheidend ist aber, daß der Dichter diese Krankheit seit seiner Jugend als Keim in sich trug, und es gährte in ihm sein Leben lang, bis die Krankheit schließlich zum unheilvollen Ausbruch kam. Wie dies Ende, nur ein Abschluß langen, qualvollen Krankseins, mit innerer Notwendigkeit aus der Tiefe seiner Seele stieg, das bestätigen schon die frühen Berichte seines Freundes Reiberstorffer. Sein Aufsatz „Charakterzüge und Berichte aus Raimunds Leben"[25]), der „entschieden zu den besten biographischen Arbeiten über Raimund"[26]) gehört, enthält eine Schilderung, die uns wertvolle Aufschlüsse gibt über diese krankhafte, schwermütige, trübe Naturanlage des Dichters. „Selten konnte er recht herzlich froh werden und geschah dies auch auf Augenblicke, so kehrte nur zu bald jene Schwermut zurück, die ihn vielen mit ihren Ursachen weniger bekannten als Sonderling erscheinen ließ und die nicht selten so düstere Schatten auf seinen Charakter warf. . . Wer ihn aber verstand, wer all die Leiden, die sein Inneres durchtobten, kannte, der wendete sich dann mit verdoppelter Liebe zu ihm."[27]) Die angeführte Stelle, welche eine Schilderung des Dichters kurz nach dem frühen Tod seines Vaters enthält — damals war Raimund 14 Jahre alt —, zeigt also, wie diese qualvollen Leiden schon seine Jugend zu verfinstern drohten.

20) Werke S. 5.
21) Briefe Nr. 52.
22) Briefe Nr. 6.
23) Briefe Nr. 32.
24) Werke S. 109.
25) In den „Lebensdokumenten" S. 4 f.
26) Glossy, S. 151.
27) Lebensdokumente, S. 14.

Dieses dunkle Lebensgefühl beherrschte den Dichter während seines ganzen Lebens, waren ihm doch sehr viel mehr trübe, bittere Stunden beschieden als frohe, lichtvolle. Jene düstere Grundstimmung, eine Uranlage seiner Seele, wurde nun noch gesteigert durch die äußeren Lebensschicksale, die eben ein Gemüt von seiner Beschaffenheit vernichten mußten; der frühe Tod der Eltern, wirtschaftliche Not und Enttäuschungen in seiner Schauspielerlaufbahn, seine überaus unglückliche Ehe — all dies kam zusammen, um sein seelisches Gleichgewicht völlig zu erschüttern. Es war gleichsam ein Trieb in seiner Seele, der seinen Blick immer auf das Trübe, Düstere im Leben lenkte, sodaß er nie froh werden konnte, nach eignem Bekenntnis[28]):

„Wo mir ein freudiger Augenblick lebet
Wird schon der zweite des ersteren Grab."

Nichts kennzeichnet seine seelische Verfassung besser als jene Verse. Zugleich zeigte sich darin eine gewisse Unfähigkeit, mit dem Leben fertig zu werden. Ihm ist „Die Wirklichkeit so fremd", und ihn „enttäuschten Liebe und Freundschaft in dieser Welt."[29]) Er litt bei krankhafter Reizbarkeit unter Verständnislosigkeit und Lieblosigkeit seiner Mitmenschen. Enttäuscht von allen „sein sollenden Freunden", lebte er in völliger Einsamkeit, ganz nach Innen gewendet; so sollte der Dichter des „Verschwender" alle Leiden seines Flottwell selbst erfahren. Aber hier in seiner Seele war ja der Quell all seiner unendlichen Leiden, in seiner Seele lag doch der Trieb, stets unglücklich zu sein. Er wußte darum und litt unsagbare Seelenpein, ohne dieser Zweifel und Kämpfe Herr werden zu können. Überaus plastisch schildert der Dichter einmal diesen Streit, der „in seiner Seele tobte." „Kann ich den Feind, der mir im Busen wohnt bezwingen, kann ich es dahin bringen, mit mir selbst zufriedener zu sein, was kümmert mich der Neid!"[30]) Das ist der tiefinnerliche Zwiespalt, an dem er litt, litt mit allen Fasern seiner Seele. Erschütternde Klagen finden sich in so vielen seiner Briefe „daß ich ewig mit mir selbst zerfalle" oder über seine „zerrissene Seele."[31]) Die Kenntnis der Raimundschen Seele wird wenig gefördert, wenn man diesen Zustand als „innere Charakterschwäche" verurteilt, wie dies von Fuhrmann[32]) geschieht. Es ist nicht eigentlich ein Mangel an Willenskraft. Man weiß, welche eiserne Energie Raimund aufbrachte, um sein sich selbst gestecktes hohes künstlerisches Ziel als Schauspieler wie als Dichter zu erreichen. Die äußeren Ver-

28) Werke S. 16.
29) Briefe Nr. 3.
30) Briefe Nr. 31.
31) Briefe Nr. 31.
32) S. 23, f.

hältnisse waren überaus ungünstig, und trotzdem wußte er sich durchzusetzen. Seinem sehnlichstem Wunsche, Schauspieler zu werden, begegnete der Fluch des sterbenden Vaters. Nun früh verwaist, sollte er als Zuckerbäckerlehrling seinen Lebensunterhalt verdienen. „Doch ich wollte lieber hungern, als meinem Entschlusse entsagen; ein Schicksal, welches mir im Anfange meiner Laufbahn reichlich zu Teil geworden ist.“[33]) Heimlich verließ er seinen Meister und nur allmählich gelang es ihm, ein Unterkommen bei einer herumziehenden Schauspielertruppe zu finden. Auch die größten schauspielerischen Mißerfolge, die überall Zweifel aufkommen ließen an der Eignung und Befähigung für diesen Beruf, konnten ihn nicht von seinem Vorhaben abbringen. So aber setzte Raimund es durch, allen Hindernissen zum Trotz, ein berühmter Schauspieler zu werden. Er ging den Weg vom Zuckerbäckerlehrling zum gefeiertsten Künstler im Wien seiner Zeit, gewiß kein Beweis „innerer Willensschwäche.“ Aber ein Mensch von inneren Spannungen zutiefst bedrängt, ist geneigt, auch die Welt als Zwiespalt zu erleben. Er überträgt die besondere Beschaffenheit seiner Seele auf die Seinsweise der Außenwelt. Unter den manigfachsten Formen erscheint diese urewige unversöhnliche Gegensätzlichkeit, sei es als Bruch in der eigenen Seele, als Spannung zwischen Seele und Welt oder als Gegensätzlichkeit im Sein der Welt selbst. Wie sich Raimund „im herben Widerstreite des Wollens und Könnens verzehrte“[34]), so zerquälte sich sein Inneres an dem Widerstreit von Herz „doch meine Gebieterin ist aus eben erwähnten Gründen die Vernunft, denn die Welt hat durch die Gewalt des gemeinen Undankes mein Herz vom Thron gestoßen.“[35]) Wie nun die gesamte innere Beschaffenheit seiner Seele ihm zum Schicksal wurde, das wird noch zu zeigen sein.

Wenn Raimund seiner geliebten Freundin einmal jene schmerzlich-bitteren Worte schrieb: „Verzeihe dem Tiefleidenden, der nie sich selbst sondern nur seiner Qual gehört“[36]), so ist dieser unheilvolle, unversöhnliche Zwiespalt die tiefste Ursache seines Leides am Leben. Aber eben diesem Leiden, so bekennt er ein andermal, verdankt er auch „die Geburten seiner Kunst.“[37]) Gegenüber dieser Unerträglichkeit des Lebens fand er zwei Möglichkeiten einer Lösung, Versuche einer Rettung: Natur und Kunst. Einsam und weltabgewandt, so schuf er sich eine phantastische Welt voll Traum und Wunder[38])

33) Werke S. 1.
34) Er. Schmidt S. 364.
35) Briefe Nr. 64.
36) Briefe Nr. 63.
37) Briefe Nr. 30.
38) Werke S. 9.

„Mag man mich immer einen Träumer nennen,
O dürft ich nie von meinem Traum mich trennen!
Wohl dem, der seine Träume lange liebt!
Traum schenkt noch Glück, wenn Wirklichkeit zerstiebt."

Man wird an die bekannten Worte, welche Goethes Mutter an Brentano richtete[39]), erinnert: „Dein Reich ist in den Wolken und nicht von dieser Erde und so oft es sich mit ihr berührt, wird es Tränen geben." Wollte Raimund sein eigenstes innerstes Fühlen und Erleben in Dichtung ausströmen, unmittelbar aus dem Innern hervorquellend, so geschah es in der Form des Märchens. Das Märchen ist zutiefst die seinem Wesen gemäße Form. Sein den Dingen der Welt abgewandter Sinn fühlte sich hier heimisch, hier in der Welt des Unwirklichen, des Erträumten, im Gegensatz zum wirklich Wahrgenommenen.[40]) Alle seine Werke sind im Märchenton gedichtet; auch die wenigen Gedichte greifen gern in die Welt des Wunderbaren hinüber. Wie wesenhaft die psychologische Deutung des Werkes in Raimunds Schaffen ist, zeigt sich darin, daß der Dichter selbst die Briefe an seine Freundin mit Traum und Wunder erfüllt. Welch tiefen Sinn das Wunderbare in seinen Märchendramen erfüllt, besonders im „Verschwender" wird noch aufzuweisen sein.

Nur in seinen besten Stunden — und nur für wenige Augenblicke — versöhnte sich sein Ich mit der Außenwelt, in der grenzenlosen Liebe zu seiner Freundin: Antonie Wagner. Niemals aber konnte sie der „Retter seines edlen Wesens"[41]) sein, wie Fuhrmann meint. Man frage doch einmal: Gab es denn wirklich eine Rettung für Raimund, für seine Seele, die eben war, wie sie war, für einen Menschen, dessen Inneres sich zerquälte an den Widersprüchen des Lebens? Weshalb beging Raimund denn Selbstmord, wenn Tonie ihm wirklich „Rettung" brachte? Sie konnte mit ihrer unendlichen Liebe das Unheil verzögern, aber sie konnte nicht verhindern, was mit innerer Notwendigkeit seinem Ziele entgegentrieb!

Die Liebe war, nach seinem eigenen Bekenntnis „Die Leidenschaft, die ihn am heftigsten beherrschte."[42]) Viele Erzählungen berichten uns über die Liebesverhältnisse des Dichters; aber viele dieser „Mitteilungen über Ferdinand Raimund sind unverläßlich und zum größten Teil auf müßige Erfindung zurückzuführen."[43]) Von den mancherlei Herzensbeziehungen sollte nur seine Liebe zu Toni tiefere Bedeutung für sein Seelenleben erlangen. Die grundlegenden Quellen für seine Beziehungen zu

39) Brentano Werke Bd. 1, S. 13.
40) Elster, Prinzipien I, S. 79 f.
41) S. 31.
42) Briefe Nr. 30.
43) Glossy S. 150.

Toni sind „Ferdinand Raimunds Liebesbriefe", wenngleich nicht alle Briefe auf uns gekommen sind.[44])

Diese Liebe zu Toni, die seine Seele zutiefst erfüllte, bis zu seinem Tod, ist ganz überwiegend den himmlischen Dingen zugewendet, nur sehr selten mischt sich ein irdischer Klang ein; aber gerade darauf sei besonders hingewiesen — seltsamer Weise blieb dies bisher gänzlich unbeachtet — sollte doch der Gegensatz von himmlischer und irdischer Liebe für den Menschen wie für den Dichter Raimund von tiefer Bedeutung werden; wie wollte man sonst das Verhältnis von Amalie und Cheristane im „Verschwender" begreifen können.

Die Teilnahme an den kleinen, alltäglichen, äußeren Dingen bekundet Raimund einmal[45]), als er sich über Tonis neues Kleid freut, das ihm so sehr gefallen habe und das ihr besonders gut stehe. Es ist rührend zu lesen, wie er in einigen anderen Briefen über seine Pläne berichtet, die ihrem einstigen gemeinsamen Wohlergehen gelten, „wie er alles aufbiethen werde"[46]), was in seinen Kräften steht, „um uns für die Zukunft zu sichern." Er will noch überdies genau bis in Einzelheiten ausrechnen[47]), wieviel wohl die Ersparnisse betragen, die er für die Zukunft zurücklegen kann. Aber dies sind ganz vereinzelte Klänge, entscheidend ist ein ausgeprägter überirdischer Zug in den Liebesbriefen. Wohl ersehnte Raimund die Gründung einer eigenen Häuslichkeit an Tonis Seite. Aber der ehrsame Ignaz Wagner hatte sich einst der Verbindung seiner Tochter mit einem Schauspieler entgegengestellt. Später hatte sich Raimund den Weg selbst verschlossen durch seine Ehe mit der Schauspielerin Luise Gleich; er liebte sie nur um ihrer Schönheit willen, nicht fand sich Herz zu Herz. Diese Ehe führte zur Scheidung, schon bald danach bekennt er tiefe Reue über den „unverzeihlichen Fehltritt"[48]) seiner Heirat. Als strenger Katholik konnte er gemäß den Anschauungen seiner Kirche nunmehr keine Ehe mit Toni eingehen. Toni verzieh ihm hochherzig, ihre Liebe war grenzenlos und sie war wohl die Einzige, welche die seelische Not und tiefste Verzweiflung des Dichters damals verstand. Dies allein sollte Tonis Wesen in ein günstigeres Licht setzen. Es ist durchaus nicht wahrscheinlich, daß sie, „Raimund, der Künstler und das kleine Bürgermädchen sich im letzten Grunde doch zu fern standen"[49]), sondern aus innerer Herzensnähe verzieh sie dem geliebten Freund. Fürst leitet seine Meinung davon ab, daß in den Liebesbriefen so oft ein Ton des Mißtrauens und der

44) Glossy S. 155 f., 148 f.
45) Briefe Nr. 100
46) Briefe Nr 2.
47) Briefe Nr 12.
48) Briefe Nr. 3.
49) Fürst, Einleitung S. 28.

Eifersucht anklinge, und Toni sei der Anlaß häufigen Zankes gewesen; dagegen ist aber zu bedenken, daß Raimund auch in dieser Liebe oder trotz dieser tiefen Liebe nicht glücklich sein konnte, weil ja der Feind in seiner eigenen Seele ihn bedrängte; dies warf natürlich seine Schatten auch auf seine Liebe zu Toni. Wenn Raimund wirklich bei Toni kein Verständnis zu finden hoffte, warum löste er dann nicht ihre Herzensbeziehungen? Wie auch Tonis Seele diese Liebe gänzlich erfüllte, zeigt sich darin, daß sie, als ein junger Kaufmann sich um ihre Hand bewarb[50]), gegen den Willen ihrer Eltern eine Ehe ausschlug. Daß sie aber diese unbürgerliche Liebe zu einem unbürgerlichen Menschen im Herzen hegte, spricht gewiß nicht dafür, daß Toni das „kleine brave Bürgermädchen"[51]) war. Nach vielen Jahren erfolgte eine Versöhnung von Tonis Eltern mit Raimund, sodaß die geliebte Freundin den Dichter auf einer Kunstreise nach Hamburg begleiten durfte.

Daß ihre Liebe immer Sehnsucht blieb und nie Erfüllung fand, dies verlieh ihrem Herzensbund ein bestimmtes Gepräge. Immer neu ertönt die Klage der Liebenden, daß sie sich nicht ewig nah sein können, denn ihre Herzen sind zu fest verkettet, als daß eine andere Macht sie scheiden könne als der Tod. Aber gerade deshalb, weil sie von so tiefer Liebe erfüllt, wollen sie die Hoffnung nicht sinken lassen, daß sie das Schicksal doch einmal zusammenführen müsse. „Denn vereinen muß uns das Schicksal, wenn wir nicht voneinander lassen, . . . auf was immer für eine Art."[52]) Und sei es eine Vereinigung im Jenseits. „Mein Geist hat Dich zur Braut erwählt, wenn auch die Hülle stirbt, Du bleibest jenseits noch mit ihm vermählt."[53]) Damit nahm der Dichter des „Verschwender" jene Worte Cheristanes vorweg, welche von der unendlichen Liebe künden, deren Erfüllung im Jenseits gipfelt. So durchzieht ihre Liebe eine tiefreligiöse Grundstimmung. Hatten sich doch Ferdinand und Toni an der Mariensäule, zu Füßen der Mutter-Gottes-Statue das Geständnis ewiger Treue ablegend, „im Angesichte Gottes verlobt."[54]) Einige Zeit darauf schickte Toni dem Dichter ein Muttergottesbild, von eigener Hand verfertigt. Dies entsprach einer frommen Sitte, welche durchaus noch heute lebendig ist im katholischen Süden, besonders bei der Landbevölkerung. (Als sichtbares Zeichen tiefster Dankbarkeit wird der Mutter Gottes ein Bild gestiftet; dies kann entweder als Geschenk zwischen Liebenden ausgetauscht werden oder es wird einer Kapelle gestiften, den sogenannten „Maria-Hilf-Kapellen." Dieser überirdische Zug ihrer Liebe kommt in den Liebesbriefen besonders zum

---

50) Glossy S. 298.
51) Fürst S. 20.
52) Briefe Nr. 26.
53) Briefe Nr. 24.
54) Briefe Nr. 10.

Ausdruck, wenn der Dichter seine geliebte Freundin einmal sein „ätherisches Glück"[55]) nennt, denn er versichert, daß sie ihm „heilig" sei oder daß er sie „wie eine Heilige verehren werde."[56]) Ja, ihre Liebe wird geradezu zur Religion: „Meine Liebe zu Dir muß vor den Menschen und Gott schön und gerecht seyn, denn ich fühle es, sie hat und wird noch immer mehr einen guten, frommen Menschen aus mir machen und einen schöneren Beweis kann es nicht geben, und eben darum bist Du mir doppelt theuer, weil Du mich in jeder Beziehung meinem Himmel näher bringst."[57]) Denn „ . . . für mich bist Du ein guter Engel, der mich zum Glauben an das Bessere bekehrt."[58]) So fand Raimund in seinen besten Stunden in der Liebe zu Toni Ruhe und Frieden, was ihm sonst nur ein inniges Versenken in die Natur gewährte. Liebe, Natur und Religion vereinigen sich zum herrlichsten Dreiklang in den Liebesbriefen. Mit Recht sagt auch Castle: „In seiner Liebe verschmelzen Gott und Natur."[59]) Dies findet den tiefsten Ausdruck in einem wundervollen Briefe: „In seinem kleinen Gärtchen, in dieser blumigten Einsamkeit, wo ihn nur das Summen fleißiger Bienen und der leichte Schwung der Schmetterlinge umgibt, da taucht plötzlich, von der Macht des Traumes ergriffen, das Bild der Geliebten in seiner Seele auf, wie sie als Schutzgeist herniederschwebend, himmlischen Frieden in sein verwundetes Herz ergießt."[60]) — Die seine Seele bis in ihre letzten Tiefen durchdringende Liebe war das erschütterndste Erlebnis des Dichters, ein Erlebnis, das in verschiedenen Spiegelungen in seiner Dichtung Gestalt gewann.

Weltbild.

Der tiefste Zug seines Wesens, der allerinnerste Kern, aus welchem Raimunds Weltanschauung hervorging, war seine träumerische, phantastische Veranlagung. Von hier aus führt die Brücke zu des Dichters Weltbild. All sein Sinnen war phantastisch, ungegenständlich. Den Dingen der Wirklichkeit fremd und fern, ohne kraftvolle, frohe Lebensbejahung, so lebte er in einer unwirklichen nur aus der Seele heraus geschaffenen Traumwelt. Nicht selten steigert sich sein weltentrücktes Gefühl bis zur unbedingten Weltverachtung. So schreibt er einmal an Toni: „Ich habe lange genug gelebt, um einzusehen, wie nichtig und eitel es auf dem Stern zugeht, auf dem wir herumkriechen, als riesensinnige, ungeflügelte, armselige Insekten."[61]) Immer wieder gibt er

55) Briefe Nr. 20.
56) Briefe Nr. 49.
57) Briefe Nr. 7.
58) Briefe Nr. 6.
59) Werke S. 43.
60) Briefe Nr. 89.
61) Briefe Nr. 115.

seinem „Haß gegen diese Welt"[62]) Ausdruck, und so liegt es nicht fern, sich wegzuwünschen aus diesem Leben: „Ich habe diese Welt bis zum Ekel durchschaut, und sie ist mir viel zu erbärmlich, als daß ich mir einen längeren Aufenthalt auf ihr wünschen sollte. Darum kann ich alles wagen, weil ich nichts mehr zu verlieren habe."[63]) Die Abkehr von allem Irdischen, von den Freuden des Lebens — auf diesen Grundton ist seine Seele gestimmt, und Briefe und Dichtung sind ein Ausfluß dieser dem Dichter so wesenhaften Lebensstimmung. Früh war dem Dichter die Einsicht vom Unwert alles Irdischen aufgegangen. Denn die Erdendinge, die sind nur eitler Tand, nichts aber was die Seele und das Heil des Menschen angeht und dem Dasein seinen tiefen Sinn verleiht. Diese wahrhafte Überzeugung gestaltet der Dichter in „Bauer als Millonär"; sehr bedeutsam sind jene Szenen, in welchen Raimund eben jenen weltanschaulichen Gehalt versinnbildlichen will; bedeutsam auch, weil sich hier eine innere Entwicklung des Dichters aufweisen läßt, die von diesem Frühwerk auf den „Verschwender" deutet, gleichsam als eine Vorstufe. Man fühlt, wie sehr es dem Dichter am Herzen lag, dies zu verkünden: Die ewige Unvereinbarkeit von Reichtum, Besitz, weltfrohem Treiben und Liebe, Zufriedenheit, innerstem Glück der Seele[64]):

„Zufriedenheit: Und wenn Du Deinem Reichtum nicht entsagst, wirst Du sie (Lottchen) nicht erhalten... Nie wirst Du durch diesen Reichtum glücklich werden, denn ein böser Geist hat ihn geprägt.

„Karl: Du lügst! Mit Gefahr meines Lebens hab ich ihn errungen. Du bist ein böser Geist, der mir mein Glück entreißen will! Fort! Ich erkenne Dich nicht. . .

Zufriedenheit: Zum letzten Male rufe ich Dir zu: Wirf den Ring von Dir, oder Du siehst sie nie wieder!— Du zauderst? — Wohlan lebe wohl!

Karl: (heftig) Halt ein! Und wenn die Welt am Finger glänzte, ohne sie gilt sie mir nichts. Fort mit ihm! (Er wirft den Ring weg.)

Hier wird sichtbar, was der Dichter als innerste Überzeugung verkünden will. Der Ring ist ein Symbol des Reichtums; diesen hat aber ein böser Geist geprägt, deshalb ruht kein Glück darauf. Der Mensch soll ihm also entsagen, denn es lenkt die Seele vom rechten Weg ab. Hier also öffnet sich der unversöhnliche, weil unüberbrückbare Gegensatz von irdischen und himmlischen Dingen. Diese fast feindliche Einstellung zum Leben entsprang zutiefst aus der Erkenntnis von der Vergänglichkeit alles Irdischen. Und das

62) Briefe Nr. 58.
63) Briefe Nr. 78.
64) Werke S. 173. f.

ist der Grundton von Raimunds Dichtung. Immer wieder bringt der Dichter diese Lebensstimmung zum Ausdruck, so etwa in den volkstümlich gewordenen Versen, geschaut unter dem Bilde des Sonnenlaufes[65]):

„Scheint die Sonne noch so schön,
Einmal muß sie untergehen!"

Es liegt im Wesen des Irdischen unterzugehen; was aber untergeht, ist nur irdisch — dies meinte Raimund mit jenen einfachen und doch so anschaulichen Worten, dies, was die Dichter aller Zeiten als urewige Wahrheit verkündeten, jenes Geheimnis des Lebens[66]):

„Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüber rennt. . ."

Wie es in unserer Zeit Hofmannsthal gestaltet hat.

In Raimunds Weltanschauung überwiegt also, wie bisher zu zeigen versucht wurde, etwas das Leben Verneinendes, etwas, was der Dichter zutiefst durchlebt hat, was aber nur als Stufe in der Entwicklung zu deuten ist, nicht als unwandelbarer Pessimismus. Der Dichter ringt mit den tiefsten Lebensfragen, ohne die für ihn letztgültige Lösung zu finden. Diese entscheidende innere Wandlung wird sichtbar in den Liebesbriefen und geht dann in die letzten Werke ein. Wenn das Irdische vergänglich ist, und also das Leben nicht seinen Sinn in sich selbst trägt, bedeutet der Tod dann wirklich das Ende alles Lebens, gibt es etwas, was den Tod überdauert, gibt es gegenüber allem Vergänglichen etwas Ewiges? Man sah, wie das Unerfüllte, ewig sehnsuchtsvolle seiner Liebe zu Toni dem Dichter den Glauben an das Jenseits eingab. Den tiefsten Ausdruck fand dieser Ewigkeitsglaube im „Verschwender". Wie nun die Menschen dieser Dichtung den Weg finden, der in das Jenseits führt, und wie in diesem Erlebnis der tiefe Sinn ihres Daseins verborgen ist — dies zu beleuchten ist Aufgabe der Würdigung.

Wohl soll nicht verkannt werden, daß Raimund auch Sinn hatte für das, was das Leben lieb und wert macht, oder vielmehr Sehnsucht nach diesem, als etwas, das ihm selbst unerreichbar schien: ein zufriedenes Dasein, Liebe, Familienglück. Wie hätte Raimund sonst etwa das Glück des Familienlebens so echt darstellen können, wie zuletzt in dem Familienidyll[67]) des „Verschwenders"? Der Dichter kannte diese Werte, und in seinen besten Stunden war er wohl fähig, sich ihrer zu erfreuen. Aber es war doch etwas stärker in ihm, was ihn kein ungetrübtes Glück erfahren ließ, sodaß er nie in vollen Zügen die Freuden des Lebens ausschöpfen

65) Werke S. 153.
66) Hofmannsthal, Gedichte, S. 26.
67) Werke S. 504. f.

konnte. Dazu kam der Gedanke von der Unbeständigkeit und Unverläßlichkeit des Glückes[68]):

„Jagt die feile Dirne fort,
Denn Fortuna hält nicht Wort!"

Und alles Glück, erweist es sich nicht als Truggebilde, das doch einmal in nichts zerrinnt?[69])

„Denn alles Glück, man glaubt es nie,
Am End' ist's doch nur Phantasie."

So suchte der Dichter wohl das flüchtige Glück zu erhaschen, aber er konnte es doch nicht für immer bannen. Durchaus entscheidend, Wesen und Weltbild von Grund auf bestimmend und formend, ist der erdfremde Zug, wie er in Briefen und Werken seinen Ausdruck fand. Auf diese Weise erscheint es gänzlich unverständlich, wenn man als den „Kern der Raimundschen Weltanschauung . . . die lebensbejahende Grundrichtung" erkennen will, wie dies von Karl Fuhrmann[70]) geschieht. Wenn es wirklich wahr ist, daß seine „Weltanschauung . . . ihre ernste, lebensbejahende Grundrichtung aus dem Charakter Raimunds erhalten hat", so ist eben jener Einwand zu erheben, wie will man denn aus jener entscheidenden inneren Lebenslage Raimunds Selbstmord erklären? Wie soll man es verstehen, daß der Dichter, der „ewig mit sich selbst zerfiel", an dessen „Herzen unzählige Leiden zehrten" — wie dies darzulegen versucht wurde bei der Heraushebung von Raimunds Wesenszügen — schon in früheren Jahren mehrmals Selbstmordversuche machte, daß er nahezu einen Hang zum Selbstmord hatte? Lebensbejahung aber und noch so „ernste", Lebensbejahung und immerwährende Selbstmordgedanken — das ist unvereinbar! Seltsam ist ferner, wie Fuhrmann zu diesem Ergebnis kommt. Es ist unumgänglich, in aller Kürze auf Fuhrmanns Meinung einzugehen, um dann einen Gegenbeweis zu führen. Er leitet seine Meinung aus dem „Bauer als Millionär" ab, einer Dichtung, in welcher eine tiefernste, im Grund weltentrückte Unterströmung unverkennbar ist. „Die Grundidee", meint der Verfasser, „die schließlich gemütlich ausklingt in der Schlußidylle", ist: „Da trinken wir gleich auf ihre Gesundheit den zufriedensten Rausch." Es ist richtig, daß der Dichter hier — wie später im „Verschwender" — das Ideal der Zufriedenheit verkündet. Aber damit ist noch nichts entschieden. Man frage doch einmal, welchen Sinn hat diese Idee für das Werk? Warum soll Wurzel, ein armer Bauer nud nun zu großem Reichtum gelangt, nicht das Leben nach Herzenslust genießen? Doch offenbar,

68) Werke S. 150.
69) Werke S. 267.
70) S. 37.

weil diese Dinge vergänglich sind und nicht die Seele des Menschen ausfüllen:

„Wurzel[71]): Ein' Aschen! — Au weh! . . . Ein' Aschen! Was war ich? und was bin ich jetzt? Ein' Aschen!“

Und dann verallgemeinernd, für jeden geltend:

„Wie lang' steht's denn noch an,
Bist auch ein Aschenmann.
Ein' Aschen! Ein' Aschen!“[72])

„Ergreifender ist das „vanitatum vanitas“[73]) kaum je versinnbildlicht worden.“ Zu dieser Erkenntnis mußte Wurzel aber erst gelangen, dorthin wies ihn sein Leben, da hat er es zutiefst erfahren:

„Scheint die Sonne noch so schön,
Einmal muß sie untergehen.“

Das ist doch wohl der tiefere Sinn der Dichtung und dies Grundgefühl — weltabgewandt und nicht lebensbejahend — diese Erkenntnis von der Vergänglichkeit alles Irdischen ist es, was des Dichters Weltbild formte und was überströmte in sein Werk. Was hier im „Bauer als Millionär“ anklingt, das sollte noch zutiefst sinnverwandt im Gehalt, sein letztes Werk ausfüllen.

Indem nun der Dichter hinter dem Vergänglichen das Ewige sucht, wendet sich seine Seele von den Gegebenheiten des Lebens zu dem letzten Sinn, der allem Geschehen zugrunde liegt. Er steigt hinab in die Tiefe des Daseins, dort wo „die Wahrheit als Urgeist meiner Welt“[73a]) thront. Seine Seele ist zutiefst erfüllt von einem heißen Ringen um das Wahre und Gute in Kunst und Leben. Raimund ist eine tief ethische Natur. „Daß ich das Schlechte verachte und nur für das Edle entglühe“[74]), so schreibt er einmal an Toni und faßt damit sein ernstes sittliches Streben charakteristisch zusammen. Aber die Welt, in der er lebte, widersprach der Welt, nach der er strebte, weil hier nur Trug und Schein und Selbstzucht herrscht. Deshalb konnte er von sich sagen: „Ich komme mir unter diesen egoistischen, nur ihre gemeinen Freuden liebenden Menschen vor wie ein Wesen aus einer anderen Welt, das nicht begreifen kann, wie Leuten zu Mute ist, die auf dieser geboren sind.“[75]) Unüberwindbar erscheint ihm der Gegensatz zwischen Ideal und Leben, und immer wieder bricht er in schmerzlichste Klagen aus, daß es ihm nicht gelingt, seine sittlichen Forderungen zu erfüllen. „Daß ich

71) Werke S. 167.
72) Werke S. 169.
73) Er. Schmidt, S. 375.
73a) Werke S. 373.
74) Briefe Nr. 72.
75) Briefe Nr. 79.

alle meine Ideale zerfließen sehe."[76]) Das Streben nach den höchsten sittlichen Idealen ist für den Dichter und seine Weltanschauung überaus bezeichnend. Ein rastloses Streben, das keinen Stillstand kennt, von Jugend auf, niemals sich selbst genug, immer höher und höher; so gleicht diese Entwicklung nicht einem hochgetürmten Werk, in welchem sich Stufe um Stufe zum vollendeten Bau zusammenfügt, in wohlgegliederten Abschnitten, sondern wie im Spiel der Wellen die eine sich in die andere schlägt eine ewige, nie endende Bewegung. Das verleiht seinem Leben zugleich dies Ruhelose und schmerzvoll Friedlose, das sind die tiefen Leiden seiner Seele. Er erkennt sich selbst, wenn er an Toni schreibt — diese Briefe sind gleichsam eine Lebensbeichte. — „Ich habe mir ein unruhvolles Schiff erwählt auf dem Meer des Lebens, und vergebens suche ich den Hafen der friedlichen Stille zu erreichen."[77])

Die sittlichen Überzeugungen waren aufs engste mit den religiösen Anschauungen des Dichter verknüpft. Daß Raimund das Leben als eine ewige Aufgabe auffaßte, als ein immerwährendes Streben nach den höchsten Idealen, das entsprang aus seinem tiefreligiösen Bewußtsein. Es sind uns keine Aufzeichnungen des Dichters überliefert, in Briefen oder Tagebüchern, die eine Auseinandersetzung mit den Fragen des kirchlichen Lebens enthielten. Wohl hätte auch seinem Welt und Leben intuitiv erfassendem Geiste eine vorwiegend kritische Einstellung zu den Glaubensfragen nicht entsprochen. Aber ganz allgemein läßt sich sagen, daß Raimund ein echt religiöses Gemüt besaß, dies zeigt sich in Briefen und Werken. Wie weit der Dichter seine religiösen Anschauungen den Einflüssen seiner elterlichen Erziehung verdankt, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, da wir fast gar keine Kenntnis von dem Elternhaus des Dichters besitzen; wohl aber läßt sich vermuten, daß er in der Atmosphäre, in welcher er heranwuchs, einen frommen Sinn als elterliches Erbgut empfing. Eine kurze Erzählung, die sich bei dem schon erwähnten Freund Reiberstorffer findet, scheint diese Annahme zu bestätigen. „Endlich nahte die Stunde des Todes (von Raimunds Vater); grämlich und ungeduldig erwartete der Leidende den Augenblick der Erlösung; da gewahrte er in dem anstoßenden Gemach den Sohn eben wieder mit der gewohnten Mundoperation (der deklamatorischen und mimischen Studien) beschäftigt und hierin den strafwürdigsten Leichtsinn und die ärgste Gottesvergessenheit erblickend, schleuderte er den Vaterfluch auf seines Sohnes Haupt, wenn er es wagen sollte, eine Laufbahn zu betreten, auf der kein Segen des Himmels ruhen könne — und verschied."[78]) Abgesehen von den damals allgemein üblichen Vorurteilen gegen-

76) Briefe Nr. 116.
77) Briefe Nr. 35.
78) Lebensdokumente S. 14.

über dem Schauspielerstand, gegen diesen unbürgerlichen Beruf, erhellt daraus, daß in Raimunds Elternhaus eine streng religiöse Gesinnung herrschte, und fluchwürdig war, was hiergegen verstieß. Wenn nun Raimund dennoch Schauspieler wurde, so geschah dies nicht aus einem bewußten Verstoß gegen die herrschenden religiösen Anschauungen, sondern es vereinigt sich zutiefst mit der Auffassung seines Berufes. So müssen wir diesen Entschluß deuten, denn Raimund hatte eine ernste, hohe Auffassung von der Kunst, besonders von der Dichtung[79]):

„Selbst Göttern ist durch hohen Schwung sie (die Kunst) ebenbürtig."

Und in Raimunds gesamter Dichtung erkennen wir die Spiegelungen eines wahrhaft religiösen Gemütes. „Wir wissen[80])," sagt Castle mit Recht, „daß Raimund die tiefe Religiosität des frommgläubigen Katholiken besaß, aber irgend eine Vorstellung der positiven Religion auf dem Theater namhaft zu machen, war ihm schon durch die Zensur verboten. Statt der Engelscharen verfügte er über ein Heer von Genien, die er an Menschengeschick und Naturerscheinung anschließt." Wie sehr sein ganzes Fühlen und Denken von religiösen Vorstellungen durchsetzt war, geht daraus hervor, daß sich in solchen Szenen seiner Dichtung die in erhöhtem Grade von religiösem Geiste getragen sind, unmittelbare Anklänge an Bibelworte finden. Man hat bisher noch nicht darauf hingewiesen, deshalb seien hier einige Beispiele angeführt aus „Moisasurs Zauberfluch":

I, 15:

„Er ist ein böser Mensch zwar — aber doch ein Mensch, die Sonne scheint auf ihn, so wie auf mich, und fordert mich zu seiner Rettung auf."[81])

Vgl. Matth. 5, 45:

„Denn er läßt seine Sonne aufgehen über die Bösen und über die Guten und läßt regnen über Gerechte und Ungerechte."

I, 22:

„Da bring' ich eher einen Elefanten durch ein Nadelöhr als dieses Weib zu ihrer Pflicht."[82])

Vgl. Matth. 19, 24:

„Es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, denn daß ein Reicher in das Reich Gottes komme."

II, 6:

„Morgenröte der Ewigkeit."[83])

79) Werke S. 395.
80) Werke S. 57.
81) Werke S. 218.
82) Werke S. 232.
83) Werke S. 231.

mag als Analogie gedichtet sein zu:

Psalm 139, 9: „Auf den Flügeln der Morgenröte"

I, 18:

knüpft deutlich an bekannte Theodizee-Gedanken an:

„Nur ein Kampfplatz ist die Welt
Und das Böse hingestellt,
Daß es mit dem Guten streite
Und der Hölle werd' zur Beute."[84])

Daß Raimund eine tiefreligiöse Natur war, das wird überall in seinen Briefen an Toni sichtbar, und wie gerade der religiöse Zug seine Auffassung der Liebe wesenhaft bestimmte, das wurde schon zu zeigen versucht. Von den Anschauungen der katholischen Kirche betont Raimund am stärksten den Glauben an ein Fortleben nach dem Tode. In diesen obersten leitenden Gedanken münden alle Lehren ein; aus diesem Grunde kommt die Weltverachtung, die Erkenntnis von der Vergänglichkeit alles Irdischen. Das Ziel des Lebens ist die Erlösung der menschlichen Seele. Des Dichters Lebensgefühl ist tief metaphysisch. Eine unendliche Sehnsucht nach dem himmlischen Sein erfüllt seine Seele zutiefst. All sein Denken und Fühlen ist auf das Jenseits gerichtet. Das irdische Leben trägt nicht seinen Sinn in sich selbst. Seine Briefe an Toni sind ein Niederschlag dieser Anschauungen: „Ach, meine Toni, wann werden meine Leiden enden auf dieser Welt?"[85]) So hofft er auf Erlösung im Jenseits, Erlösung von Leid des Lebens, denn Leben und Leid sind eins:[86])

„Ein tief Gemüt bestimmt sich selbst zum Leid."

So wird ihm der Gedanke von dem Fortleben nach dem Tode zur innersten Überzeugung, hervorgegangen aus diesen beiden letzten Wurzeln: den religiösen Anschauungen und dem Erlebnis der Liebe, daß das, was ihm hier nicht beschieden war, als Hoffnung in jenen himmlischen Sphären aufleuchte: eine ewige Vereinigung mit Toni, ein Einswerden mit dem geliebten Du. So ist die Idee des „Verschwenders" aus dem innersten Glauben seines Schöpfers hervorgegangen[87]):

„Wir werden uns gewiß einst wiedersehen
Dort! in der Liebe grenzenlosem Reich,
Wo alle Geister sich begegnen dürfen."

Wie an das Fortleben nach dem Tode, so glaubte der Dichter auch an eine allumfassende göttliche Fügung. Das Göttliche, der menschlichen Erkenntnis unzugänglich, das ewig Intelligible, offenbart sich dem Menschen im Wirken des göttlichen Wesens[88]):

84) Werke S. 219.
85) Briefe Nr. 31.
86) Werke S. 17.
87) Werke S. 520.
88) Werke S. 339.

„Du Wunderwesen, dessen Macht wir nicht begreifen, und die doch unleugbar ist, weil sie dem Auge und dem Herzen sich zugleich verkündet."

Wohl ist die Welt ein „Kampfplatz des Guten und Bösen"; wenn aber der menschliche Sinn den himmlischen Dingen zustrebt, wird ihm Erlösung zuteil, und die Menschen erfahren die göttliche Gnade, wie Lottchen im „Bauer" und Malchen im „Alpenkönig". Keine großen weltbewegenden Schicksale gestaltet der Dichter, sondern dies ist häufig der Gegenstand seiner Dichtung: wie sich die Menschen dem Göttlichen zuwenden, der Wahrheit (Rappelkopf) dem Ewigen (Wurzel), das Ideal der stillen, gottergebenen Seele. Denn zutiefst erfüllt die Seele des Dichters ein felsenfestes inniges Gottvertrauen[89]):

„Doch es lebt ein Gott im hohen Wolkenraum, wir haben ja stets auf ihn vertraut."

So erkennt also Raimund in dem Walten des Schicksals den göttlichen Willen; das Leben des Menschen steht unter dem göttlichen Willen eines liebenden Vaters im Himmel[90]), das ist der christliche Schicksalsgedanke in reiner Gestalt. Aber so tief der Dichter auch von dem göttlichen Schicksal überzeugt ist, so wird doch oft, wenn die furchtbaren Leiden seine Seele völlig niederwerfen, eine erschütternde Klage laut, daß das Schicksal ihm kein Glück zuteil werden ließe, daß das ihm „Zugeschickte" ein tief leidvolles sei. Schließlich steigert er sich immer mehr in den Glauben hinein, daß die bösen Mächte des Schicksals sein Verderben wollen; daß das Schicksal als eine dunkle Macht ihm feindlich gesinnt sei. Aber er erkennt nicht, daß eben dies Schicksal, das ihm von außen zu kommen scheint und sein Leben bedrängt, in Wahrheit aus seiner eigenen Seele strömt und ihn vernichtet. Raimunds Seele war zu zart für dieses Dasein, er war ein „Wesen aus einer anderen Welt." So machte er, der keine letzte Erfüllung seines Wesens kannte, seinem Leben selbst ein Ende; was half ihm Ruhm und Lorbeer des Künstlers, was die grenzenlose Liebe Tonis. Auch „ihm war" — wenn man dieses Wort recht versteht, aus der Schau seines Lebens — auch „ihm war auf dieser Erde nicht zu helfen!" Wie das Schicksal aus seiner eigenen kranken Seele strömte, das schildert mit feinen Worten Hofmannsthal: „Etwas Düsteres steht immer neben ihm . . . die Berge ängstigen ihn, vor dem Biß eines Hundes fürchtet er sich sein Leben lang. Am Schluß einsam und traurig trotz der Freundin, entzückt und geplagt von Träumen, fühlt er wie eine Hand aus dem Dunklen nach ihm greift; es ist kaum ein Widerstand in ihm — all dieses Dunkel strömt ja aus ihm selber; so ist er schnell dahin." —

89) Briefe Nr. 52.
90) Elster, Prinzipien I, S. 222. f.
91) Lebensdokumente S. 8.

Wenn nun letzten Endes durch alles Leben ein tiefer Bruch hindurchgeht, wenn alles Dasein Leid und unversöhnlicher Zwiespalt ist — wie zu zeigen versucht wurde — wie verhält es sich dann von des Dichters Anschauungen vom Tragischen, deren Vorbedingungen eben jene unheilbare Gegensätzlichkeit im menschlichen Leben[92]) ist? Eine Untersuchung über das Tragische bei Raimund stößt auf besonders große Schwierigkeiten. Denn einmal bietet sich in des Dichters Briefen und Werken kein Anhaltspunkt dar für seine Anschauungen über diesen Gegenstand. Und ferner bleibt in dem ausführlichen und wohl allen wesentlichen Erscheinungen nachgehenden Werk von Volkelt[93]), der auch kurz über einen Raimund geistverwandten Dichter wie Anzengruber handelt, unser Dichter in dieser Hinsicht unberücksichtigt. Es könnte also den Anschein haben, daß man das Tragische für Raimunds Dichtung nicht in Anspruch nehmen dürfe. In den Arbeiten über Raimund ist diese Frage kaum gestellt, nur Castle[94]) erwähnt dies kurz. Es fragt sich also, gibt es überhaupt eine Berechtigung, in Raimunds Dichtung vom Tragischen zu sprechen, und worin besteht denn das Wesen des Tragischen bei unserem Dichter. Wenn man versucht, die Fragen — falls sie nicht zu lösen sind — zu klären, so ist zunächst zu bedenken, daß der Dichter selbst eine tragische Gestalt war, und es läge nahe, daß auch sein Werk die Spiegelungen seines tragischen Wesens enthielte. Das Wesen des Tragischen besteht nun in dem unüberbrückbaren „Kontrast von Erwartung und Erfüllung", in der grundsätzlichen Urgeschiedenheit der Lebensmächte, in der „Zerstörung besonders wertvoller Lebensgüter." Raimunds Leben ist deshalb unverkennbar tragisch, weil es „die vorzeitige gewaltsame Zerstörung" darstellt, und weil sich hier ein Mensch auf diese Weise selbst die Möglichkeit zu weiterer, reiferer und schönerer Entfaltung seines künstlerischen Geistes nahm. Mit vollem Recht sagt daher Erich Schmidt: „Ferdinand Raimund ist eine tragische Erscheinung, die mit angeborener Schwermuth sich im herben Widerstreite des Wollens und Könnens verzehrte."[95]) Selbst eine scheinbar sehr lustige Anekdote[96]) hat den ernstesten Hintergrund: Raimund und Grillparzer schauen in der Schönbrunner Menagerie den verwegenen Turnkünsten der Affen zu; „Sieh, das ist schwer" sagt Raimund gewichtig, und Grillparzer erwidert „Hats ihnen wer g'schafft?" Raimund läßt sich alles, was er nicht kann, imponieren, sogar die Gaukelei und Schaukelei der Paviane und Meerkatzen. Auch davor hat er Respekt und macht große Augen. Das „schwere" aber, das er gar zu gerne leisten möchte, ist ein Drama hohen Stils.

92) Vgl. Elster, Prinzipien I, S. 280, ff.
93) Joh. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. 4. Auflage, München 1923.
94) Werke Seite 81.
95) Charakteristiken I, S. 364.
96) Vgl. Lebensdokumente S. 48.

„G'schafft" hat ihm das niemand außer dem nach erhabenen Ehren lechzenden Dämon in seinem Innern." Es ist ferner höchst wesenhaft, daß Raimunds Kunstwollen — auf dem Gebiete der Schauspielkunst wie der Dichtkunst — durchaus auf das Tragische gerichtet war. So sagt er einmal: „Doch war mein Sinn vorzugsweise dem Trauerspiele zugewandt, das Lustspiel begeisterte mich weniger, die Posse war mir gleichgültig."[97]) Reiberstorffer berichtet uns aus der Zeit der „ersten theatralischen Versuche"[98]) Raimunds; „Was spielen sie"? war ganz natürlich die erste Frage und Raimund, fest entschlossen, sich der tragischen Muse zu weihen, antwortete: „Erste Intrigants, Charakterrollen usw." Die größten Mißerfolge konnten Raimunds Glauben nicht erschüttern, daß er zum Tragiker geboren sei. Als er sich schließlich gegen seinen Willen dazu gedrängt sah, in komischen Rollen aufzutreten und von nun an als Komiker die glänzendsten Triumphe feierte, da äußerte er sich gegen den Romanschriftsteller Karl Spindler: „Man sollte mir's oft nicht ansehen, welch ein trauriger Spaßmacher ich bin."[99]) Aus alledem erhellt also, daß Raimunds Künstlerseele zutiefst vom Tragischen durchdrungen war. Es fragt sich nun, worin besteht das Tragische in seinem Werk. Man sah, daß der Weltanschauung des Dichters gemäß ein Riß durch das Leben ging. Diese unversöhnliche Gegensätzlichkeit, der Wurzel aller Tragik, war letzten Endes die von Zeit und Ewigkeit, in diesen Zwiespalt ist der Mensch hineingeboren; nur durch den Tod aber kann der Gegensatz gelöst werden. Fragen wir nun, welches sind die besonderen, wertvollen Lebensgüter, welche der tragischen Vernichtung anheimfallen, so ist zu sagen: Es ist das eine und höchste Gut, welches der Mensch einbüßen kann, das wertvollste, weil es das einzige ist: seine Seele. Der Mensch also, der in der Hingabe an das Leben aufgeht, verliert seine Seele, weil er sich nicht den ewigen Dingen zuwendet. Insofern nun Raimunds Menschen, wie besonders Lottchen und Karl, Wurzel, Rappelkopf in dem Kampf zwischen irdischen und himmlischen über das Erdhafte siegen, haben diese Dichtungen keinen tragischen Ausgang; aber trotz des versöhnenden Schlusses ist doch die tieftragische Unterströmung unverkennbar. Aber das Wichtige in diesem Zusammenhang ist dies: Gemäß der Weltanschauung und der inneren Wesensanlage wie auch der hohen Auffassung von Kunst haben Raimunds Werke in ihrer Anlage die Möglichkeit des Tragischen. Von hier aus führt der Weg zum „Verschwender", ein Brief an den Schauspieldirektor L. Schmidt in Hamburg gibt uns wichtige Aufschlüsse über des Dichters Stellung zu diesen Fragen in Bezug auf sein letztes Werk, wenn auch nur in kurzen Andeutungen. Zieht man diesen Brief heran,

97) Werke S. 1.
98) Lebensdokumente S. 4. ff.
99) Werke S. 109.

so erscheint — wie noch zu zeigen sein wird — die obige Auffassung als die einzig mögliche Lösung. Ein Nachweis hierfür läßt sich erst an späterer Stelle auf Grund dieses Briefes erbringen, soweit dies bei den kurzen Andeutungen überhaupt möglich ist. So bilden die Werke bis zum „Verschwender" in dieser Hinsicht die Vorstufe zu seiner letzten Dichtung. Den besonderen Charakter des Tragischen im „Verschwender" zu beleuchten, ist Aufgabe der Würdigung.

Überblick über Raimunds Schaffen bis zum „Verschwender".

Der „Verschwender" ist Raimunds Schwanengesang. Aus späterer Zeit war ursprünglich noch ein Entwurf erhalten zu einer Dichtung „Eine Nacht auf dem Himalaya". Aber dieser „einzige schriftliche Entwurf von Raimunds Hand . . . ward von Tonis Schwestern nach deren Tod nebst vielen anderen, vermeintlich wertlosen Papieren verbrannt."[100] Innerhalb seines gesamten Schaffens läßt sich eine bestimmte künstlerische Entwicklung aufweisen. Deshalb sei an dieser Stelle ein kurzer Überblick über Raimunds Dichtungen bis zum „Verschwender" gegeben, um festzustellen, wie sich sein letztes Werk in diesen Zusammenhang einfügt. Man ist vielfach geneigt, den „Verschwender" als Höhepunkt in Raimunds Schaffen zu betrachten. „Raimund hat hier sein Meisterwerk geliefert."[101] Mit gleichem Rechte ließe sich dies auch vom „Alpenkönig" behaupten, „einer der genialsten Komödien der Weltliteratur"[102], jener Dichtung, von welcher einige Szenen „jeden Superlativ des Lobes verdienen"; auch Grillparzer[103] schätzte diese Dichtung ganz besonders, sodaß er sie allen Dichtern als Vorbild empfahl. Deshalb sollte man richtiger sagen, im „Verschwender" hat der Dichter noch einmal einen Höhepunkt erreicht, denn es gibt wenig Berechtigung, eines seiner Werke auf Kosten eines anderen herabzusetzen. Man weiß, wie empfindlich Raimund selbst gegen solche Kritik war. Von seiner schauspielerischen Tätigkeit wird uns überliefert: „Ebensowenig konnte er es vertragen, in der einen Rolle auf Kosten einer anderen gelobt zu werden: er war geradezu auf sich selbst eifersüchtig."[104] Noch weniger berechtigt erscheint mir Fuhrmanns Urteil[105], daß Raimunds „Unheilbringende Krone" eine nie wieder erreichte Höhe bedeute; seine Ausführungen sind nicht überzeu-

100) Vgl. Werke S. 115.
101) Vgl. W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, 14. Auflage. Berlin 1920, S. 700. Ferner Wolzogen, S. 34; Smekal S. 219.
102) Er. Schmidt S. 378 ff.
103) Werke Bd. 13, S. 403 ff.
104) Werke S. 37.
105) S. 39.

gend, ich vermag mich dieser Meinung nicht anzuschließen. Bei einem Versuch, Raimunds Schaffen in bestimmte Abschnitte zu gliedern, begegnet man wieder einer Schwierigkeit, da Raimunds Äußerungen nirgends einen Anhaltspunkt für irgendeine Einteilung seiner Werke bieten. Will man nun überhaupt an Raimunds Werke jene Frage stellen, welche Werke als Gipfelpunkte bezeichnet werden können, so ist zu sagen: Der „Bauer als Millionär", der „Alpenkönig und der Menschenfeind" und der „Verschwender." Es fragt sich, welche Berechtigung dieser Meinung zugrunde liegt. Der Maßstab für solche Einteilung liegt in der Erwägung: Raimunds künstlerische Entwicklung weist eine bedeutsame Steigerung auf in dem Maße, als er sich selbst fand und seinen Werken seine eigene Seele eingab. Dies hat im Vergleich mit anderen Dichtern noch einen besonderen Sinn, wenn man sich vergegenwärtigt, wie sehr es ihm erschwert wurde, sein eigenes Ich in der Kunst zu finden gegenüber allem Konventionellen, das sich im zeitgenössischen Bühnenspiel herausgebildet hatte und ihn wie ein Hemmnis umgab. Raimund mußte „durch die ungünstigsten Verhältnisse sich selber Bahn brechen"[106]), so charakterisiert Grillparzer treffend Raimunds dichterische Anfänge. Als ein Durchbrechen der Tradition könnte man dies ganz allgemein bezeichnen, im einzelnen ist Raimunds Verhältnis zur Tradition an anderer Stelle noch näher zu beleuchten. Dies ganz Eigene, was der Dichter von sich aus hinzufügt, aus seiner eigenen Seele, ist schon in seiner ersten Dichtung, im „Barometermacher auf der Zauberinsel" zu spüren, ganz bescheiden, fast noch keimhaft schlummernd und untertauchend im konventionellen Zaubergewand des Leopoldstädter Feenspiels, aber doch sichtbar und in seiner Eigenheit aufweisbar. Hier im bunten phantastischen Spiel, wo „die Flugmaschinen arbeiten, Ruinen sich in Rosenzelte verwandeln, Schiffe und Tore in eitel Gold, wo Paläste erstürmt und in Brand gesteckt werden und die siegreiche Zwergenarmee ein Kinderballet aufführt"[107]) — inmitten dieses phantastischen Treibens läßt der Dichter Linda, Quecksilber zum Trost die Worte sagen: „Ich will Ihnen mein Herz dafür schenken.[108]) Sie können damit freilich keine Armeen herblasen, aber einen einzelnen Verteidiger werden Sie ewig an ihm haben. Tausend Getreue werden ihnen nimmermehr zu Gebote stehen, aber wenn sie an das Herzenstür'l da anklopfen, so wird Ihnen eine treue Person entgegenkommen." Der ideelle Wert des Herzens gegen Gold und Glanz und Edelsteine — das ist schon der echte Raimund mit seinem tiefen Gemüt, und in diesem geringen Zug verrät sich schon unverkennbar jene Herzlichkeit und Echtheit des Gefühls und jene Verinnerlichung als das Schönste, was Raimund

106) Werke Bd. 13, S. 403.
107) Vgl. Castle S. 59.
108) Werke S. 44.

in seiner Dichtung zu geben vermochte. Nur auf diese eine Stelle sei besonders hingewiesen; im übrigen unterscheidet sich dies Werk durchaus nicht von jenen vielen Zauberstücken, wie sie damals üblich waren. Nur ein geringer Zug ist es, und doch ist ihm deutlich der Stempel seines Schöpfers eingeprägt, daß man mit Lessing[109]) sagen möchte: Der ganzen Welt ruft er zu: ich bin Raimunds! Hier spüren wir zuerst persönliches Fühlen des Dichters, aber noch nicht als Grundlage, sodaß die ganze Dichtung aus eigenem Erleben geboren ward, und doch eigenes Fühlen und Schauen hineingebildet in ein buntes Spiel der Phantasie, mitten im Konventionellen ein Anders-Sein als üblich, weil ein Eigen-Sein. Dies ist keine Selbstverständlichkeit, sondern gleichsam schon eine höhere Stufe. Ursprünglich zeigt sich bei Raimund nur eine naive Freude am Reimen, eine Lust zum Versemachen. Wir wissen nur wenig von Raimunds dichterischen Anfängen, also von dem was vor seinen ersten Märchenspielen liegt; und über Arbeitsweise des Dichters und allgemeine Anregung zu seinem künstlerischen Schaffen lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Sehr bedeutsam ist in diesem Sinne eine kleine Erzählung über „die Erstlingsprodukte des Dichters Raimund"[110]), die sich in den von Smekal gesammelten Lebensdokumenten findet. Mag sie auch einen anekdotenhaften Charakter haben, für Raimunds Wesen und dichterische Entwicklung ist sie höchst charakteristisch: Während Raimund bei einem Zuckerbäcker als Lehrling tätig war, wurden plötzlich mehr denn je Papilloten verlangt, weil in denselben die allerliebsten komischen Devisen eingewickelt wären. Als sich nun die Rede von den komischen Versen in Wien immer mehr verbreitete, revidierte der Zuckerbäcker, der dies anfangs für Scherz hielt, jene Papilloten und fand darin Devisen des heitersten und schnurrigsten Inhalts. „Ferdinand Raimund war damals Arrangeur dieser Papilloten und Verfasser der komischen Devisen, die halb Wien auf die Beine brachten.[111]) Diese Devisen waren die Erstlingsprodukte des Dichters Raimund." Entsprungen aus dem mit dichterischen Sinn begabten Herzen eines Zuckerbäckerlehrlings, nur aus reiner Freude am Reimen, so können wir uns ihren Ursprung deuten. Und als Raimund, den es auf diese Weise dort nicht länger hielt, in das Getriebe des Theaterwesens hineingezogen wurde, da übte er sein Talent in selbstverfaßten Prologen, Einlagen und Theaterreden, wie sie damals üblich waren. Was davon erhalten blieb, ist durchaus konventionell, ohne persönliche Eigenart. Daß Raimund erst sehr spät mit eigenen Schöpfungen hervortrat, darüber äußert er sich einmal folgendermaßen, als man ihn aufforderte, selbst ein Stück

109) Werke, herausgegeben von Lachmann-Muncker, Bd. X, S. 59. Stuttgart 1894.
110) S. 30.
111) S. 30.

zu dichten: „Das is nix, da krieg' i' no mehr' Feind und Auszischer, hab' i' so nit Feind gnua? Soll i' mir die Dichter auch no zu Feinden machen?"[112]) Und fast dem Zufall verdankt Raimund den Ursprung seines ersten Werkes. Dies sei kurz erwähnt, weil es charakteristisch ist, wie Raimund den Weg zum eigenen Schaffen fand. Der Theaterdirektor Meisl war infolge Krankheit verhindert ein Stück zu Raimunds Einnahme zu dichten. Der Tag der Einnahme war aber von der Direktion schon festgesetzt, und so übernahm Raimund selbst mit Einwilligung Meisls die Arbeit an dem geplanten Werk „Der Barometermacher auf der Zauberinsel." Kaum aber wagte der Dichter mit einer eigenen Schöpfung hervorzutreten, und so suchte er die Bekanntgabe des Verfassers geheim zu halten. In der Einladung[113]) zu seiner Einnahme nannte er die Namen des Komponisten, des Tanzmeisters, des Dekorationsmalers, des Maschinenmeisters und schloß mit den Worten: . . . „und das übrige ist auch von jemand."

War nun in seinem ersten Werk der subjektive Einschlag noch gering, so macht sich allmählich eine beachtenswerte Steigerung in dieser Hinsicht geltend. Schon vom „Bauer als Millionär" an gelingt es ihm, seine Dichtung mit eigenen persönlichen Inhalten zu erfüllen, so stark, daß die Werke von nun an die Spiegelungen der eigenen Seele enthalten. So ist es naheliegend, zu fragen, wie weit sich Raimund auch in jener Form betätigt hat, deren Grundlage ausgeprägtes persönliches[114]) Gefühlsleben bildet, in der Lyrik. „Aber das vorwiegend lyrische . . . blieb Raimund versagt."[115]) Dies Urteil Smekals ist leicht mißverständlich und daher zu berichtigen. Zweifellos ist mit dem Namen Raimunds nicht der Gedanke an einen sehr bedeutenden Lyriker verknüpft und trotzdem hat er wundervolles in der Lyrik geschaffen. Dies betont mit Recht auch Castle, nämlich, „daß ihn sein Talent auch in der lyrischen Gattung zum wahren Volksdichter geschaffen hat."[116]) Echte ewige Volkslieder verdanken wir Raimund, dessen Name freilich hinter diesen Schöpfungen zurücktritt, so, als seien sie wirklich aus dem Volke hervorgegangen, namenlos. „Brüderlein fein", „So leb' denn wohl, du stilles Haus", „Da streiten sich die Leut' herum" — dies sind Lieder im echten Volkston. Es kommt noch ein anderes hinzu, daß man über den dramatischen Märchendichter den Volksliededichter vergißt, nämlich: ursprünglich ist Raimunds Lyrik nicht selbstständig losgelöst, sondern eingestreut in seine Bühnenspiele, welche in einer sehr glücklichen Weise eine „Mischung der

112) Vgl. Werke S. 50.
113) Werke S. 545.
114) Elster, Prinzipien II, S. 46.
115) Smekal S. 182.
116) Werke S. 64.

dichterischen Grundformen"[117]) aufweisen, besonders der dramatischen und der lyrischen. In vielen Szenen seiner Werke ist ein stark lyrischen Einschlag unverkennbar, nicht immer zu lyrischen Gebilden verdichtet, dann aber unmittelbares Fühlen in die Formen der Lyrik sich ergießend und so zu selbstständigen Gedichten werdend, herauslösbar aus dem dramatischen Gefüge, wie z. B. die oben angeführten Gedichte. Nur wenige Gedichte, wie die an „Gutenstein" oder die Stammbuchverse, sind selbstständig entstanden, ohne den Zusammenhang mit den Bühnenwerken. Immerhin darf man Raimunds lyrische Begabung nicht verkennen. —

Nun läßt sich ferner hinsichtlich des persönlichen Erlebens in Raimunds Schaffen sagen: in dem Maße, als er sich selbst fand in der Kunst, bezieht er auch das Tragische in die Sphäre der Dichtung ein. Läßt sich bei Raimund ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Erlebnis und Dichtung aufweisen, — wie dies allgemein zu zeigen versucht wurde — so mußte eben auch seine Dichtung gleich der Seele ihres Schöpfers vom Tragischen erfüllt sein. Aber in den ersten Werken, im „Barometermacher" wie im „Diamant" fehlt das Tragische noch ganz, „weil man in jeder Szene lachen wollte"[118]), hier hat sich der Dichter also noch nicht „selber Bahn gebrochen", er folgt noch der Tradition. Anders verhält es sich mit dem nächsten Werk, dem „Bauer als Millionär." So bedeutet also die Einbeziehung des Tragischen einen Wendepunkt im Schaffen des Dichters und übereinstimmend mit Castle ist das Jahr 1826 als wichtiger Abschnitt zu bezeichnen. „So kennzeichnet die Dramen der zweiten Reihe das Hinaufstreben zum Tragischen, das schon im „Mädchen aus der Feenwelt" (oder dem „Bauer als Millionär") begegnet."[119]) Dies bleibt nun im Wesentlichen die Einstellung des Dichters bis zu seinen letzten und reifsten Werken.

Aber noch in einer anderen Hinsicht läßt sich eine deutliche Entwicklung in der Schaffensweise des Dichters erkennen: in der Behandlung des Wunderbaren. Man hat allgemein einen bedeutsamen Vorzug von Raimunds Kunstübung darin gesehen, daß er mit zunehmender Reife seiner Kunst das Wunderbare[120]) mehr in den Hintergrund treten läßt. Besonders Scherer vertritt diese Meinung. Es ist durchaus zutreffend, wenn man das Urteil in dem Sinne versteht, daß der Dichter das Schicksal seiner Menschen in ihre eigne Seele, in die Tiefe ihres Herzens versenkt und also nicht eine mechanische Führung der Gestalten darstellt, wie man etwa Drahtpuppen an Seilfäden bewegt. Dadurch erreicht der

---

117) Elster, Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Marburg 1903, S. 17.
118) Werke S. 2.
119) Werke S. 81.
120) Vgl. auch Nagl-Zeidler, Bd. 2, S. 551.

Dichter eine seelische Vertiefung. So wäre z. B. die bedeutsame Entwicklung von „Bauer als Millionär" zum „Alpenkönig" von Wurzel zu Rappelkopf zu verstehen. Mit besonderem Nachdruck vertritt Scherer diese Meinung in bezug auf den „Verschwender". „Noch weiter ist das Zauberwesen im Verschwender zurückgedrängt."[121]) Aber wenn dies wirklich den letzten und tiefsten Absichten des Dichters entspräche, so ist zu fragen warum tilgte Raimund dann nicht gänzlich das Wunderbare in seiner Dichtung? Und wenn in seinem Werk doch noch Raum bleibt für das Wunderbare, erfüllt es dann nicht einen tiefen Sinn? Das ist wohl als die positive Seite dieser Frage zu betrachten. Es wurde schon bei der Heraushebung der Wesenszüge des Dichters versucht, psychologisch die Form des Märchens in Raimunds Dichten als die seinem Fühlen und Schauen gemäße Form zu deuten. Wie mit innerer Notwendigkeit strömte er sein Wesen in Märchen aus. Es erhellt also daraus, daß, — so richtig es auch ist, daß Raimund das Zauberwesen zurückdrängt, um auf diese Weise eine seelische Vertiefung zu erreichen — er dennoch dem Wunderbaren einen entscheidenden Platz einräumt, bis zu seinem letzten Werk. Welche wesenhafte Bedeutung das Wunderbare im „Verschwender" hat, das wird noch an anderer Stelle zu zeigen sein.

Überblickt man nun noch einmal Raimunds gesamtes Schaffen bis zu seiner letzten Dichtung, so läßt sich zusammenfassend sagen: der „Verschwender" bildet ein Glied in der ganzen Entwicklung, um zugleich als Abschluß noch einmal alles ertönen zu lassen, was dem Dichter zu Gebote stand. Aus dem Märchengrunde erwachsend, wie alle anderen Werke, ist ihm auch die Verbindung mit der bürgerlichen, bäuerlichen Welt gemeinsam. Nur die „Unheilbringende Krone" nimmt eine besondere Stellung ein; hier verläßt er sein eigentliches Reich, um „ein poetisierendes Hochdeutsch zu schreiben, mit jambischen Rhythmus, das höchst unnatürlich und steif klingt."[122]) So kehrt er im „Verschwender" wieder in das Reich zurück, das ihm doch immer eigen war.

Literarische Vorbilder.

Es ist eine höchst wesenhafte Frage, welche Vorbilder sich ein Dichter wählt, die sein Schaffen wegweisend bestimmen. Mag dies der oberflächlichen Betrachtung als ein blindes Ungefähr erscheinen, welche Werke der Zufall dem Dichter in die Hände spielt, so beruht diese künstlerische Nachfolge doch im tiefsten Grunde auf einer seelischen Wahlverwandtschaft und ist also charakteristisch für die Wesensart eines Künstlers. Gilt es nun, das Schaffen eines Dichters zu würdigen, so ist es notwendig, außer den seelischen

121) W. Scherer, S. 700.
122) W. Scherer, S. 699.

Voraussetzungen auch der Frage nach den allgemeinen Vorbildern nachzugehen.

Auch in dieser Hinsicht ist hervorzuheben, daß Raimunds Werke und Aufzeichnungen nur wenig Aufschluß über diese Fragen geben. Wohl weisen bestimmte Züge deutlich auf gewisse Vorbilder, sodaß in manchen Fällen ein Rückschluß möglich ist vom Werk auf das Vorbild. Zunächst sei dem nachgegangen, was Raimund selbst erwähnt. So findet sich in der Selbstbiographie die Bemerkung: „Ich durchlas die Märchen „Tausend und Eine Nacht" (denn Gozzis Werke sind mir erst seit drei Jahren bekannt) und unter allen schien mir nur das mit der rosenroten Statue zur Bearbeitung geeignet, obwohl der Stoff sehr einfach war."[123]) Wesenhaft ist darin, daß sich der Dichter von Anfang an dem Märchenhaften bewußt zuneigt, ganz seinem phantastischen Wesen entsprechend. — In einem Abschiedsgedicht an einen Freund, der auf einer Reise nach England begriffen ist, spricht er von „Shakespeares ernstem Heimatland."[124]) Das angeführte Gedicht stammt erst aus dem letzten Lebensjahr des Dichters; Einzelheiten, ob er sich schon in früher Jugend mit Shakespeare beschäftigte, und welche Werke er kannte — das entzieht sich unserer genauen Kenntnis. Allgemein läßt sich sagen — eingehend kann diese Frage hier nicht berücksichtigt werden — daß sich Raimund wohl bei der Verbindung des Tragischen und Komischen in der Dichtung Shakespeare zum Vorbild nahm, Shakespeare, dem eben jene Verbindung besonders eigentümlich ist. Man kann nicht mit Sicherheit nachweisen, daß sich Raimund in dieser Hinsicht in Shakespeares Werken herangebildet hat. Aber in der zeitgenössischen Dichtung, in welcher sonst Raimunds Schaffen verwurzelt ist — wie noch zu zeigen sein wird — fand er nur das Komische vor. Wenn nun Raimunds Dichtung diese Verschmelzung des Tragischen und Komischen aufweist, ist es also sehr wohl denkbar, daß darin das Vorbild Shakespeares sichtbar ist. Ferner mag die ernste Auffassung des Wunderbaren als ein Ergebnis seiner Shakespeare-Studien zu betrachten sein. Das Wiener Volksstück seiner Zeit bot ihm nur das Wunderbare in parodistischer Gestalt dar. Wenn aber der Dichter darstellen wollte, wie das Wunderbare als das Höchste und Heilige über und in den Menschenleben waltet gemäß seiner Weltanschauung, so mag auch dies auf den Einfluß Shakespeares hinweisen. Und schließlich der Verstoß gegen die Einheit von Ort und Zeit, nicht aus Willkür, sondern als Ausdruck eines bestimmten Lebensgefühls, mag die Einwirkung Shakespeares verraten; jene Freiheit, die manchem Kunstrichter so schwere Stunden bereitet hatte, bis Herder in seinem genialen Shakespeare-Aufsatz die innere Berechtigung erwies.

---

123) Werke S. 2.
124) Werke S. 13.
125) Werke S. 12.

In dieser Richtung mögen die Anregungen liegen, welche Raimund für sein Schaffen aus Shakespeares Werken gewann, ein gewaltiger Einfluß zweifellos. Die besonderen Anregungen eines Shakespearschen Werkes auf den „Verschwender", sind noch an anderer Stelle zu untersuchen.

Seltsam erscheint uns die grenzenlose Verehrung, welche unser Dichter Schiller entgegenbringt, wie sie in dem Gedichte „Schillers Nachruhm" zum Ausdruck kommt. Auch Schillers Einfluß auf Raimunds Schaffen ist unverkennbar. Dadurch hat er sich den Vorwurf eines „verstiegenen Jambenpathos" zugezogen, weil sich der Dichter auf ein ihm fremdes Gebiet begeben habe — und nicht mit Unrecht. Wenn man nicht, wie Fuhrmann, in der „Unheilbringenden Krone" Raimunds Meisterwerk sieht, in dem Werk also, das am sichtbarsten das Drama hohen Stils anstrebt, sondern wenn man den Gipfel seines Schaffens dort findet, wo Raimund jene unvergleichlich prachtvollen Volksgestalten schafft oder dort in jenem „duftgen" Land des Märchens, so erkennt man in der Tat damit den unheimlichen Gegensatz beider Welten: — Schiller und Raimund. Diese leidenschaftliche Hinneigung des Schauspielers — der am liebsten tragische Gestalten Schillers darstellen wollte — wie des Dichters Raimund, ist wohl zu deuten als ein unbeirrbares Streben nach einem Ideal, eine ewige Sehnsucht, jene Sehnsucht, die ihm auch aus Schillers Werk entgegentönt[126]):

„Ragt Sehnsucht nicht aus Deinem Lied empor?"

Höchst bedeutsam ist Raimunds Verhältnis zur Romantik. So unverkennbar die Wirkung der Romantik auf Raimunds Dichtung auch war, so kann man doch nicht von einer bewußten Stellungnahme zu dieser geistigen Bewegung sprechen, nachweisbar an bestimmten Werken, welche den Dichter besonders tief beeindruckten. Nirgends findet sich in seinen Briefen und Werken eine Erwähnung romantischer Dichter — ein nicht geringer Teil seiner Briefe ging verloren[127]) — und doch gibt es eine tiefe Berechtigung, in seinem Werk, den Geist der Romantik zu erkennen. Rein äußerlich spricht schon die Tatsache dafür, daß Raimund selbst einige seiner Werke im Zusatztitel als „romantisch" bezeichnet, wie den „Bauer als Millionär" und den „Alpenkönig als Menschenfeind." In Wahrheit aber ist in allen seinen Dichtungen ein Hauch vom Geiste der Romantik zu spüren, und so erscheinen jene Bezeichnungen in ihrer Beschränkung auf diese beiden Werke willkürlich. Auch die Bevorzugung jener oben erwähnten Dichter Gozzi und Shakespeare wie seine Hinneigung zum Märchen ist Raimund gemeinsam mit den Romantikern. Raimunds Kenntnis einzelner romantischer

126) Werke S. 12.
127) Vgl. Glossy, S. 149 (Grillparzer-Jahrbuch IV, 1894).

Werke nachzuweisen, ist aus dem schon genannten Grunde nicht möglich; ganz im Gegensatz etwa zu einem Dichter wie Zacharias Werner; auch hier steht ein Dichter zunächst abseits von dem Kreise der Romantiker, und doch läßt sich auf Grund seiner Briefe geradezu der „Aufnahmeprozeß der Romantik"[128]) in der Seele des Dichters verfolgen. Ferner muß man sich vergegenwärtigen, daß der romantische Einfluß auf Raimund insofern sehr nahe lag, als sich in Wien in den Jahren 1808—1820 — also noch bevor Raimunds dichterische Schaffenszeit (1823) beginnt — ein romantischer Kreis um die Persönlichkeit Clemens Maria Hofbauers[129]) gebildet hatte. Entscheidend für diese Begegnung war, so meint Eckardt, daß „die katholisch gewordenen Romantiker in dem katholischen Hause Oesterreichs ihr Heil erblickten."[130]) Außer dem Kreis um Hofbauer bestanden noch „unter den Wiener Künstlern, Gelehrten und Schriftstellern ... die Vereinigungen des „Strobelkopf" und der „Rebhühner-Gesellschaft". Der Letzteren gehörte auch der Komiker Hasenhut an, der wiederum Clemens Brentano in jene Gesellschaft einführte. Da nun Anton Hasenhut, einer der besten Komiker des Leopoldstädter Theaters, auch mit Raimund befreundet war, ist es nicht unwahrscheinlich, daß Hasenhut auch die Bekanntschaft zwischen Brentano und Raimund vermittelte oder ihn auf Brentanos Dichtungen hinwies. Außer diesem romantischen Kreis kommt die allgemeine Verbreitung des romantischen Schrifttums in Betracht. Endlich ist noch als bedeutsame Vorbedingung zu erwähnen, daß Raimunds Wesensanlage den romantischen Anschauungen entgegenkam. Es wurde schon zu zeigen versucht, daß das Märchen die seinem Wesen gemäße Form ist. Es war das Land, das ihm eigen war, daß er sich nicht erst aneignete. In dieser Grundstimmung aber traf er sich zugleich mit der Romantik. So läßt sich Raimunds Verhältnis zur Romantik richtiger als Verwandtschaft mit der romantischen Kunst bezeichnen denn als bewußter Einfluß. Worin nun das Romantische in Raimunds Dichtung besteht, dies zu zeigen ist die Aufgabe der vorliegenden Arbeit. Und zwar ausgehend von der Untersuchung über den „Verschwender", sind ferner ergänzend die romantischen Züge in den übrigen Werken nachzuweisen, um zum Schluß die Ergebnisse zusammenzustellen.

Tiefe, nachhaltige Anregungen für sein Schaffen gewann Raimund aus der Wiener Tradition. Gewisse Züge allgemeiner Art finden sich in allen Werken des Dichters und lassen sich im Wiener Volksstück nachweisen. Das Zauber- und Feenwesen, die lustige Person, das Wienertum — alle diese Züge, um nur die greifbarsten herauszuheben, deuten auf ein gemeinsames Vorbild; die Tradition, die Raimund umgab, und in welcher sein Werk tief verwurzelt ist.

---

128) Vgl. Hankamer, Zacharias Werner, Bonn 1920, S. 62. ff.
129) Vgl. Eckardt, S. 17. ff.
130) Vgl. Eckardt, S. 17.

Es gibt wohl kaum einen Dichter, dessen Werk aus ebenso weitgehenden Voraussetzungen erwuchs wie das Raimunds; denn nicht nur einzelne literarische Vorbilder, einige bestimmte Werke aus jener Zeit beeinflußten sein Schaffen, sondern die Tradition im weitesten Sinn als die Geistigkeit eines Volkes in seiner ganzen Einzigartigkeit und Eigentümlichkeit — dies bildet die allgemeine Grundlage für die Entstehung seiner Werke; wohl aber läßt sich dies im einzelnen nachweisen. Denn die Tradition wirkt als eine ungeheure Macht im Leben der Zeit und ihrem Spiegelbild, der Kunst auch die größten Geister können sich ihrem Einfluß nicht entziehen. Das beweist Grillparzer; sein eigenes Bekenntnis deutet auf diesen Zusammenhang hin: „Die Jugendeindrücke wird man nicht los. Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe."[131]) Tradition ist hier wie auch bei Raimund im tieferen Sinne zu verstehen, es ist das heimliche Wien, das in ihrer Dichtung Geist wurde. Das Verhältnis zur Tradition im allgemeinen ist für Grillparzer und Raimund ihrer ganzen Geistigkeit nach überaus charakteristisch. Während sich Grillparzer mehr und mehr von der Tradition entfernt, und Mensch und Werk sich zur Klassik bildet und vollendet, ist Raimund dem Volksstück tiefer verpflichtet, und aus einem romantischen Menschentum löst sich sein Werk, als ein Gebilde der Romantik. In der österreichischen Volksseele[132]), besonders in Alt-Wien ist zutiefst ein Hauch vom Geiste der Romantik spürbar, und in Raimunds Seele sang sich die Romantik aus.

Weil also diese Anregungen von tiefgehender Bedeutung für Raimunds Schaffen sind, weil sein Werk ohne die Tradition undenkbar ist, deshalb ist es notwendig, etwas ausführlicher auf das Wiener Volksstück einzugehen. Nur dadurch, daß man sein Schaffen von der Tradition abhebt, vermag man seine Dichtung erst recht zu würdigen.

Es fragt sich, was ist unter dieser Tradition im tieferen Sinne zu verstehen, und wie gestaltet sich das Verhältnis des Dichters zu ihr. Raimund ist durch seinen Beruf als Schauspieler und Regisseur am Leopoldstädter Theater mit dieser Tradition verknüpft. Dort wirkt er zusammen mit Bäuerle, Meisl und Gleich, den meistgenannten Theaterdichtern jener Zeit. Vergleicht man ihre Stücke mit denen Raimunds, so läßt sich ein bestimmter Einfluß nicht verkennen. Deshalb hat Fürst[133]) in ihnen die Vorgänger Raimunds erblicken wollen. Bedenkt man aber, wie scharf Raimund sich gegen eine solche Abhängigkeit wehrt und ferner, daß man für entscheiden-

131) Werke, Bd. 18, S. 160; herausgegeben von A. Sauer, J. G. Cottasche Buchhandlung (o. J.)

132)

133) Raimunds Vorgänger Bäuerle, Gleich. Meisl.

de Züge eben in den Stücken der oben genannten Dichter keinerlei Vorbild findet — wie noch im einzelnen zu zeigen sein wird — sondern nur in Werken, die einer viel früheren Zeit angehören, so erweist sich Fürst's Meinung nicht als unbedingt haltbar.

Bevor daher diese allgemeinen Züge in bezug auf ihre Anregungen nachgewiesen werden können, sei kurz zusammengefaßt, was unter der Tradition für diesen Zusammenhang zu verstehen ist, und zwar im Anschluß an Enzinger, aus dessen kenntnisreicher Untersuchung Manches für das Folgende zu entnehmen ist. Die Frage nach dem geistigen Ursprung von Raimunds Märchendramen führt auf das Zauberspiel, wie es innerhalb seiner Zeit beliebt war. Das Wesen des Zauberspiels ist bestimmt durch das Eingreifen höherer Mächte in das Spiel, durch die Atmosphäre des Wunderbaren und das Verhältnis, in welchem die Menschen zu den Geistern, Feen und Zauberern stehen, die jene Sphäre mit ihrem Wesen und Wirken erfüllen. Enzinger[134]) betont zwei Quellen des Zauberspieles: Märchen und Jesuitendrama. Häufig werden den Märchen bestimmte Züge entnommen und in ein Werk hineingebildet. Das Heraufbeschwören von Geistern durch Zauberformeln und die Wunderkraft der Wünschelrute mit der Erfüllung aller menschlichen Wünsche, all dies erfüllt das Zauberspiel. Ein klassisches Beispiel dieser Art ist die „Zauberflöte", Schikaneders Textbuch zu Mozarts Oper; sie war seit 1791 ein Glanzstück der Wiener Bühnen. Die wesenhaften Züge des Zauberspiels sind in dieser Dichtung vorgebildet, darin liegt ihre Bedeutung in diesem Zusammenhang. „Ihre Einwirkung auf die Entwicklug der dramatischen Literatur ist unübersehbar, sie steckt in fast allen Zauberopern, die ganze Dichtung Raimunds ist durchtränkt von ihrem Einfluß."[135])

Die Verwandtschaft mit dem Märchen vereinigte sich mit der Tradition des Jesuitendramas. „Das Zauberstück bildet die unmittelbare Anknüpfung an das Drama der Jesuiten, die Verbindung zweier Handlungen, einer irdischen und einer überirdischen, die sich gegenseitig beeinflussen und die voneinander abhängen. . . . Die andere Welt trat mit allem Glanz auf die Bühne, das Übersinnlichste wurde wirklich dargestellt, nichts gab es, was die Jesuiten dem Volk nicht verdeutlichen konnten. Und wie man in der alten Renaissance-Oper Götter und Göttinnen des alten Olymps auf dem Theater erscheinen ließ, so brachten die Jesuiten Gott und seine Heiligen mit ihren wunderbaren Kräften vor das bewundernde Publikum. „Der Ursprung der Zauberidee ist . . . das Wunder, das Gott tut."[137]) Es ist bedeutsam — und damit läßt sich Enzingers durchaus zutreffende und den Kern der Sache herausholende Auf-

134) S. 21 ff.
135) Nagl-Zeidler, Bd. 2, S. 494 f.
136) Enzinger, S. 21 f.
137) Enzinger, S. 76.

fassung noch ergänzen —, daß diese Tradition nicht erstarrte, tote Form ist, sondern eine in den Tiefen der Volksseele fortschaffende Kraft. In diesem Zusammenhang sei auf die heute noch vorhandenen Passionsspiele hingewiesen — z. B. Oberammergau, deren Entstehung gerade der Blütezeit der Jesuitenkunst angehört (1634) — wie sie über einen großen Teil von Süddeutschland verbreitet sind, lebendige Zeugen einer alten nie sterbenden Kultur. Alles, was sich auf dieser Bühne zuträgt, ist von entscheidender Bedeutung; Prozession, Chor, Vision sind nicht äußere Form, sondern zutiefst sinnerfüllt, sie künden von den ewigen Dingen, mehr als das Wort zu sagen vermag. Die engbegrenzte, sichtbare Bühne umspannt Erde und Himmel, das Endliche strömte ins Unendliche ein. Himmlische Mächte sprengten den irdischen Raum, Engel und Heilige erfüllten ihre Sendung, die gottgeborene Seele sternenwärts zu ziehen. Dies ist wesenhaft; die transzendente Richtung, welche die Seele von den Himmelsgeistern empfängt und ihr den Weg der Rückkehr weist in die urewige Heimat. Das Jesuitenstück ist aber zugleich Tat und Forderung, es verlangt die Nachfolge Christi. Die Moral beherrscht das ganze Stück; Bild, Klang und Wort erläutern und beleben diese Lehre; durch die Verkündigung der Heilslehre ist die enge Verbindung von Bühne und Zuschauer gegeben, es handelt sich um das Schicksal jedes einzelnen. Das Evangelium von der christlichen Erlösung steht sichtbar oder unsichtbar über dem Werk geschrieben, in immer veränderter Gestalt wird das Thema von dem Sieg der Tugend über das Böse abgewandelt. Dies ist auch der Sinn des alten Spiels von „Jedermann", welches damals wieder neu belebt[138]) wurde, und das in unserer Zeit von Hofmannsthal als Märchen wieder aufgezeichnet worden ist.

In diesem Sinne ist also die Tradition zu denken; als das Wiener Volks- und Zauberspiel in seinem Ursprung aus dem Jesuitendrama. Das ist die jahrhundertelange Tradition, so eigenwüchsig und urtümlich, daß sich von ihr mit Recht sagen läßt: „So starke Tradition wie wir in Wien ist selten."[139]) Raimunds Kunst ist zu verstehen, als bewußtes oder unbewußtes Zurückgehen auf eben diese Tradition; und sei es, daß er, als frommer Katholik vom Jesuitendrama nur wußte aus den Lehren und Formen des religiösen Kultes, denn die Kirche war doch wiederum der Ursprung des Jesuitendramas. In dieser Tradition im tieferen Sinn ist Raimunds Kunst letzten Endes verankert und hier lassen sich also auch die allgemeinen Züge seiner Dichtung nachweisen. Diese Tradition gehört neben den schon erwähnten Dichtern zu dem wichtigsten literarischen Vorbildern. In allen Werken Raimunds spielt

138) Enzinger, S. 28.
139) Enzinger, S. 1.

das Wunderbare eine entscheidende Rolle: Die Welt Cheristanes im „Verschwender“, die des Astragalus im „Alpenkönig“, die der Lacrimosa im „Bauer als Millionär“; diese Welt des Wunderbaren ist also eine Herübernahme aus der Tradition, wie sie oben dargelegt wurde. Wie im Märchen erweist sich irgendein Gegenstand als zaubermächtig. So z. B. in der „Zauberflöte“ Schikaneders, der „einen Rausch von Farben und Klängen, der Schaulust und Lebensfreude“[140]) entfesselte; Tamino erhält diesen Gegenstand zum Geschenk mit den Worten:

(I, 12) „Die Zauberflöte wird Dich schützen
Im größten Unglück unterstützen
Hiermit kannst Du allmächtig handeln.“

So verfügt Raimunds „Barometermacher“ Quecksilber über einen Zauberstab; „Durch seine Macht“ werden ihm wunderbare Kräfte zuteil: (I, 2, S. 23)

Wenn Du den Stab hier schwingst,
Ist Dir der Zauber hold,
Was Du mit ihm berührst,
Verwandelt sich in Gold.“

In jedem Fall gehört ein Zaubermittel zur Vorbedingung der Handlung. Entscheidend ist ferner das Hervortreten des Erlösungsgedankens. In der „Zauberflöte“ entspinnt sich die Fabel aus dem alten Märchenmotiv von dem Königssohn, der die verzauberte Prinzessin erlöst. Pamina, die Tochter der sternflammenden Königin der Nacht ist entführt, in Tamino soll ihr ein Retter erstehen. So in Raimunds „Bauer“ Lacrimosas Erlösung durch Lottchen. Auch das Betonen der Moral geht auf die Tradition zurück. Alle Stücke Raimunds enden mit einer Schlußmoral, welche — ganz allgemein — das Thema vom Sieg des Guten über das Böse abwandelt. So auch in der „Zauberflöte“:

(III, 24) „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht
Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn,
Die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron.“

Und in der „Unheilbringenden Krone“: (II, 31)

„Tugend findet froh den Lohn.“

Wunder, Prunk und Glanz wird im Zauberspiel entfaltet. So z. B. in der „Zauberflöte“: das Erscheinen der Königin der Nacht (I, 9):

„Die Berge teilen sich, man erblickt einen Sternenhimmel und in dessen Mitte den mit Sternen gezierten Thron der Königin der Nacht. Helles, blaues Mondlicht.“

140) Nadler, S. 56.

wie auch besonders (I, 13):

Das reich ausgestattete Zimmer der Pamina und Sarostros Palast im ägyptischen Geschmack; . . . ein Tischchen und eine Ottomane. Zwei Sklaven tragen schöne Polster, nebst einem prächtigen türkischen Tisch heraus und breiten Teppiche auf. Es folgt der dritte Sklave."

So auch im „Barometermacher" (I, 4):

„Tutu, der Beherrscher einer Zauberinsel im Feenpalast. Sklaven kommen und bereiten mittelst Polster eine Art Ruhelager. Sklavinnen kommen und tanzen mit großen Fächern."

Im Zusammenhang damit die Vorliebe für Massenszenen und große Aufzüge, z. B. „Zauberflöte" (I, 26):

„Sarastro und Gefolge in pharaonischen Trachten; Sarastro auf einem Triumphwagen, der von sechs Sklaven gezogen wird; die Frauen hinter dem Wagen. Priester, Bewaffnete, das Volk, Sklaven."

So im „Verschwender" die Senner und Sennerinnen auf den Alpen im Schlußbild (S. 521).

Charakteristisch ist ferner die Herübernahme der Zweiteilung der Bühne und der Dichtung, wie dies in der Tradition vorgebildet ist: die ideale und die reale Welt. In der „Zauberflöte": die Königin der Nacht und ihre Umgebung und Taminos Welt. Im „Alpenkönig" Astragalus und die Schar der Alpengeister und Rappelkopfs Reich. Ferner die typische Spaltung der realen Welt in die beiden Reiche des Herrn und seines Dieners, welcher die komische Person, den Hanswurst darstellt. Wie in der „Zauberflöte" Papagena, so bei Raimund die Reihe des Florian, Habakuk, Valentin. Dem Leben des ernsthaften Liebhabers parallel verläuft das der komischen Person. So: Tamino-Tamina Papageno-Papagena. Und Eduard-Amine-Florian-Mariandl („Diamant") wie: Flottwell-Amalie-Valentin-Rosel. Mit der Person des Hanswursts ist die Verwendung von redenden Namen verknüpft; da die Namengebung als Mittel zur Charakteristik diente, bestand nahezu ein Wetteifer in der Erfindung ergötzlicher Namen. Überaus drastische Namen verwendet Gleich in „Herrn Adam Kratzerl von Kratzerlfeld." Da heißt der Haushofmeister Rechtsum, Mehlschmarrn der Koch, Knopf der Portier. In desselben Verfassers Stück „Die Musikanten am hohen Markt" tritt der Tanzmeister Quadrille auf. Köstliche Namen finden sich auch in Nestroys „Lumpazivagabundus": Leim, ein Tischlergesell, Zwirn, ein Schneidergesell, Knieriem, ein Schustergesell, Pantsch, ein Wirt, Hobelmann, der Tischlermeister, Hackauf, der Metzger, Strudl, der Gastwirt zum goldenen Nockerl. In Hafners „Mägera" fügt der Verfasser zum besseren Verständnis auch die Erklärung des Namens hinzu; Hanswurst meldet:

„Es sind seine Exzellenz der Herr Graf von Ganßbiegel! . . . Sie müssen nicht glauben, daß mein Graf den Namen Ganßbiegel von einer Eipeltauer oder sonst von einer Martinigans herführt, sondern er führt seinen Adel und den Namen von den Gänsen her, die das Capitolium zu Rom erhalten haben, weil sein erster Stadtvater Äsculapius damals Stadtcommandant in Rom gewesen ist" (S. 93 f). —

Ähnliche Züge kehren bei Raimund wieder: So beklagt sich Nachtigall in der „Gefesselten Phantasie" darüber, daß man seinen Namen verspotte (I, 16):

„Sie haben g'sagt, ich heiß' deswegen Nachtigall, weil d' Leut' immer ein' Gall haben, wenn ich auf die Nacht sing'."

Raimund verwendet sonst nur selten redende Namen, z. B. im „Verschwender" Flottwell, der Lebemann, die Baumeister Gründling und Sockel. — Schließlich ist noch auf den musikalischen Einschlag der Stücke hinzuweisen. Das musikalische Prinzip bestimmte den Aufbau der Stücke. „Die Formen gingen von der Musik aus."[141]) Es schien dem Wiener Volksstück eine Tendenz zur Musik eingeboren zu sein, ein Reflex der musikalischen Volksseele. Chor, Lied und Duett[142]) finden sich in großer Anzahl in allen Stücken. Doch ist mit diesen einzelnen Formen das Musikalische im Wiener Volksstück nicht erschöpft. Die ganze Dichtung durchtönt die Musik, das Gesamtkunstwerk ist vorgebildet im Barockschauspiel. „Die Wirkung ging vom Gesamtkunstwerk aus. Nicht die Sprache allein, auch Musik und Tanz, Klang und Farbe schufen Gesamteindrücke und beschäftigten die Sinne"[143]), so charakterisiert Enzinger treffend das Ganze des Barockkunstwerkes. Zum Wesen des Wiener Volksstückes gehört endlich die Verwienerung. Wiener Örtlichkeiten werden auf die Bühne gestellt. So z. B. in Meisls „Lustigem Fritz" (II, 4): „Ein rechtschaffenes Weib erkennt den Gang des Mannes in der Jägerzeile, wenn er noch beim roten Turm ist." Und in Raimunds „Diamant" (II, 20): „Jetzt fangt er gar zum Handeln mit mir an, als ob wir auf dem Tandelmarkt wären." Damit sind ganz allgemeine Züge aus Raimunds Dichtung in ihren Anregungen in der Tradition nachgewiesen.

Wenn es aber richtig ist, daß das Wiener Volks- und Zauberspiel aus dem Barock erwachsen ist — und Enzinger weist diesen Zusammnhang[144]) überzeugend nach — so stellt sich die Kunst der Bäuerle, Gleich, Meisl als eine abgeleitete Kunst dar; dann aber läßt sich Raimunds Dichtung nur verstehen, wenn man die Voraussetzungen seines Schaffens im Barock aufsucht. Es ist doch nicht angängig, diese eben genannten Theaterdichter deshalb als

141) Nagl-Zeidler II, S. 488.
142) Vgl. dazu Enzinger, S. 413—449.
143) Enzinger S. 5.
144) Vgl. auch Nadler, S. 30. f.

Raimunds Vorgänger zu bezeichnen, nur weil ihre Werke denen Raimunds zeitlich vorausgehen oder in die gleiche Zeit fallen. Und fragt man nun, ob sich diese Züge nicht in der Tradition nachweisen lassen, wenn man den Begriff so faßt wie Fürst, so ist zu sagen: nur bis zu einem gewissen Grade: Hanswurst, Wienertum, Musik — alles dies findet sich auch bei jenen Zeitgenossen, nicht aber das Wunderbare, was doch gemäß seiner Weltanschauung den Kern von Raimunds Dichtung bilden sollte. In diesem Stadium des Volksstückes verfiel das Wunderbare der Parodie[145]); Raimund aber schrieb — abgesehen von wenigen parodistischen Zügen in seinen Anfängen — keine Parodie. So weist also Raimunds Dichtung in den wesenhaftesten Fragen — in bezug auf die Voraussetzungen — über das zeitgenössische Volksstück hinaus auf den Ursprung im Barock. Nur aus diesem Zusammenhang heraus kann eine Würdigung seiner Dichtung gerecht werden. Es wird noch in der besonderen Entstehungsgeschichte zu zeigen sein, welche Werke aus der Tradition einen entscheidenden Einfluß auf den „Verschwender" ausübten. —

145) Vgl. Enzinger, S. 449—471.

Entstehungsgeschichte.

Besonderer Teil.

Äußere Entstehung.

Über die äußere Entstehungsgeschichte des „Verschwenders" besitzen wir genaue Kenntnis durch eigene Angaben des Dichters. In das erhaltene Original-Manuskript trug er selbst die Daten ein, welche die Entstehungszeit der einzelnen Aufzüge festlegen und jetzt in die Ausgabe von Glossy und Sauer aufgenommen sind[146]): Vor Anfang des ersten Actes: „Am 17. October 1833", am Schluß des ersten Actes: „Den 28. October." Vor Anfang des zweiten: „Begonnen den 18. November", am Schluß des zweiten: „Gaden, am 27. November." Am Schluß des dritten: „Raimund, Gaden, den 2. December."

Diese wenigen Angaben zeigen also, in wie kurzer Zeit — in 25 Tagen — dem Dichter die Ausführung des Werkes gelang. Bei der Uraufführung im Josefstädter Theater am 20. Februar 1834 fand das Werk eine glänzende Aufnahme: „Der Beifall war überströmend, Raimund selbst als Valentin wurde mit Jubel, der nicht enden zu wollen schien, empfangen, das Jagdlied und das Hobellied verlangte man zur Wiederholung."[147]) Am 18. Oktober 1885 fand die erste Aufführung des Werkes am Burgtheater statt; damit ging der sehnlichste Wunsch des Dichters in Erfüllung, ohne daß er diesen Erfolg noch selbst erleben konnte. Von nun an ließ sich die Dichtung nicht mehr von größeren Bühnen verdrängen; auch heute noch erlebt das Werk bei Aufführungen von großen Bühnen starke Erfolge. Dies bewies auch die wohlgelungene Aufführung des „Verschwenders" in München im Jahre 1923, welche im Rahmen der „Münchener Festspiele" im großen Nationaltheater bei mehrfachen Wiederholungen mit außerordentlichem Beifall aufgenommen wurde.

Quellen, Anregungen, Erlebnisse.

So reizvoll es an sich ist, das Werden und Wachsen eines Kunstwerkes in der Seele des Dichters eingehend zu verfolgen, so erhält man aus allen auf uns gekommenen Äußerungen Raimunds

146) Werke, Bd. 3, S. 311.
147) Vgl. Werke, S. 105.

nur wenig Aufschluß über den ersten Anstoß, Quellen und Erlebnisse, die ihn zum Schaffen anregten. Briefwechsel und Tagebücher, die uns bei anderen Dichtern einen tiefen Einblick in die dichterische Werkstätte tun lassen, sind von Raimund nur in sehr geringer Anzahl vorhanden.

Mit völliger Sicherheit lassen sich daher jene Fragen in bezug auf den „Verschwender" nicht beantworten. Als besondere Schwierigkeit kommt noch hinzu, daß Raimunds Briefe an Toni — wenn sie auch nur wenig Äußerungen über sein Schaffen enthalten — nur bis in das Jahr 1832 reichen, also ein Jahr vor der Arbeit am „Verschwender" abbrechen, da der Dichter in den letzten Lebensjahren größtenteils mit Toni zusammenlebte.

Nun hatte Raimund 1829 sein letztes Werk „Die unheilbringende Krone" vollendet; eine Pause von vier Jahren liegt zwischen dem Abschluß dieses Werkes und dem des „Verschwenders." Es besteht keine Möglichkeit, über die Ursache dieser auffallend großen Pause Klarheit zu schaffen. Wohl hinderten den Dichter die zunehmende Krankheit und seine anstrengende und zeitraubende Tätigkeit als Schauspieler — sowohl in Wien wie weit häufiger noch auf Gastspielreisen in Hamburg, Berlin und München — am dichterischen Schaffen. Aber damit ist keine endgültige Lösung der Frage gegeben. Wie sehr die Zurückgezogenheit und dies Stillschweigen Raimunds auch damals schon weite Kreise in Erstaunen versetzten, dies bestätigen Nachrichten aus Bäuerles Theaterzeitung, welche bei Prisching [148]) mitgeteilt sind. Schon 1832, zu einer Zeit, als wir noch keine sichere Kenntnis von der Beschäftigung des Dichters mit einem neuen Werk besitzen, verbreiten sich Gerüchte über eine neue Arbeit Raimunds. Kurz, die Beantwortung jener Fragen entzieht sich unserer Kenntnis.

Wohl aber läßt sich aus folgenden Gründen eine Vermutung aufstellen, daß Raimund schon 1828 die ersten Anregungen zum „Verschwender" empfing. Denn es findet sich in dem „Taschenbuch des Theaters in der Leopoldstadt auf das Jahr 1829" [149]) eine „Erzählung aus dem Englischen — von R..." unter dem Titel „Der junge Verschwender und seine Frau." Daß Raimund diese Novelle wohl kannte, geht daraus hervor, daß in demselben Jahrgang, welcher diese Erzählung enthält, sich auch ein Beitrag von ihm selbst findet „Abdankung, nach der ersten Aufführung des Zauberspiels [150]): „Der Alpenkönig und der Menschenfeind." Prisching [151]) erwähnt nun jene Erzählung, jedoch ohne ihr einen bedeutenden Einfluß auf die Entstehung des „Verschwenders" zuzuschreiben, ganz im Gegensatz zu Smekal [152]), welcher die nicht sehr

148) S. 1.
149) Smekal, S. 220.
150) Werke, S. 556.
151) S. 3.
152) S. 223 f.

umfangreiche Erzählung genau im Wortlaut mitteilt, mit der Bemerkung, auf diese Weise „die unmittelbare Vorlage zu seinem letzten Drama"[153]) gefunden zu haben. Nun behandelt aber diese Erzählung denselben Gegenstand wie das damals durch Wiener Aufführungen bekannte Stück des Destouches „Le Dissipateur ou l'honnête friponne", jenes Werkes, welches auf Grund der Arbeit von Prisching als unmittelbare Quelle für den „Verschwender„ galt. Smekal kommt auf Grund eines Vergleichs zwischen der Almanachnovelle und Raimunds Dichtung zu dem Ergebnis, daß nicht Destouches' „Dissipateur" das Vorbild sei, sondern jene Erzählung. So wichtig Smekals Arbeit wegen der Mitteilung jener Erzählung ist, da sie nunmehr eine genaue Nachprüfung der Quellenfrage ermöglicht, so sind doch m. E. seine Ausführungen keineswegs überzeugend und kein wirklicher Gegenbeweis gegen Prisching.

Soweit nun der Sachverhalt ein Urteil zuläßt, möchte ich folgende Vermutung aufstellen. Wenn, wie Smekal meint, jene Almanachnovelle Raimund die entscheidenden Anregungen gab, so ist zu fragen, wie erklärt sich der Verfasser dann, daß der Dichter erst vier Jahre, nachdem er diese unmittelbare Anregung empfing, sein Werk zum Abschluß brachte? Der Grund dafür lag, so meint Smekal, „im Ringen Raimunds mit einem durchaus neuen Stoffe."[154]) Diese bloße Feststellung ohne irgendeine Begründung Smekals, worin die Schwierigkeit des neuen Stoffes bestände, ist in dieser Form jedenfalls nicht haltbar. Man kann wohl in der Tat annehmen, daß der Dichter (wenn auch nicht entscheidende Anregungen im Sinne einer unmittelbaren Vorlage, die er nur umbildete) von jener Almanachnovelle wirklich den ersten Anstoß empfangen haben mag. Will man nicht vollends äußere Gründe annehmen, die ihn an der weiteren Ausführung verhinderten, so legt eben gerade jene Verzögerung in der Ausführung die Vermutung nahe, daß dieser erste Anstoß wohl noch nicht einer unmittelbaren Anregung gleichkam, sondern gleichsam nur ein erstes Auflodern, das aber gleich wieder verlosch. Der Plan ruht, so müssen wir annehmen, ohne jedoch ganz ins Vergessen geraten zu sein und nur im Stillen, kaum bewußt, lebt er weiter, noch nicht reif zur Ausgestaltung. Dann aber, nach einiger Zeit, lernt er Destouches' Werk kennen, und nun wird er in entscheidender Weise beeinflußt, da dieses Stück im Vergleich zu jener Novelle den Vorteil des schon dramatisch geformten Stoffes an sich hat und nun lebhaft die Phantasie des Dichters entzündet. So verhält sich also im Hinblick auf den Einfluß beider Werke auf Raimunds „Verschwender" jene Novelle zum Werk des Destouches' wie ein erster Anstoß zur entscheidenden Anregung.

Wie lernt nun Raimund Destouches' Werk kennen, und welche Züge übernimmt er?

153) S. 220.
154) S. 220.

Prisching[155]) führt aus, „daß es in Wien eine ungestörte Tradition für Destouches im allgemeinen und für den „Dissipateur“ im besonderen gab. In den Jahren 1765 und 1779 wurde eine deutsche Bearbeitung im Hofburgtheater aufgeführt. Es ist wahrscheinlich, daß den letzteren Aufführungen eine Bearbeitung von G. A. Meißner zugrunde lag, welche 1779 zuerst erschien, noch in demselben Jahre in Wien nachgedruckt und in die im „k. k. Nationaltheater aufgeführten Schauspiele, Wien 1783“ aufgenommen wurde.[156]) Nun besuchte Raimund als Knabe oft die Vorstellungen des Hofburgtheaters, doch erst in der Zeit um die Wende des Jahrhunderts. Seit 1779 hatte aber keine Darstellung des „Dissipateur“ auf dem Hofburgtheater mehr stattgefunden. Hier konnte er also die Dichtung nicht kennen gelernt haben. Über die Privattheater fehlen zugängliche Nachrichten. Aber immerhin wäre es möglich, daß Raimund vielleicht in der Zeit seines Provinzengagements an einer Aufführung des „Verschwenders“ entweder als Darsteller oder als Zuschauer teilgenommen hat. Wenn nicht auf diese Weise, so wurde Raimund jedenfalls durch die von Kuffner besorgten „Sämtliche Schriften von G. A. Meißner, Wien 1713“[157]) auf des letzteren Übersetzung aufmerksam, die im zweiten Band der Sammlung enthalten ist. Raimunds Kenntnis des „Dissipateur“ läßt sich zwar auf diese Weise nicht als sicher nachweisen, wohl aber ist die Annahme durchaus möglich; bedenkt man ferner — um Prisching zu ergänzen —, daß es dem Dichter in seiner Eigenschaft als Direktor und Regisseur des Leopoldstädter Theaters nahe lag, sich zur Aufstellung von Spielplänen auch in dem Repertoire vergangener Jahre nach brauchbaren Stücken umzusehen. Damit ist die Kenntnis des Werkes als möglich erwiesen.

Wenn nun Glossy, dessen Forschungen auf „aktenmäßiger Grundlage“[158]) beruhen, zu dem Ergebnis kommt: „Gewiß ist, daß über die Quelle des „Verschwenders“[159]) keine positiven Nachrichten erhalten sind, und auch des Dichters Nachlaß hierüber keinen Aufschluß gibt“, so bleibt noch die Frage: was läßt sich mit einiger Gewißheit aus Raimunds Werken entnehmen? Besteht etwa die Möglichkeit, durch Vergleich beider Werke auf möglichen oder wahrscheinlichen Einfluß zu schließen? Auf diese Weise kommt man zu dem Ergebnis, daß Destouches' „Dissipateur“ das Vorbild für die Gestaltung der äußeren Handlung ergab. Der Hauptinhalt des „Dissipateur“ ist kurz folgender:

Frau von Ehrlichsdorff treibt ihren Geliebten, Herrn von Lockerfeld, der in übertriebener Verschwendung lebend und rau-

155) S. 4 f.
156) S. 5.
157) Druckfehler: 1813; seit 1811 erschienen G. A. Meißners Werke, herausgegeben von Kuffner in 56 Bd. in Wien. Vgl. ADB Bd. 21.
158) Glossys Kleinere Schriften, S. 16.
159) Glossys Kleinere Schriften, S. 366.

schende Feste feiernd, sich immer mehr zugrunde richtet, dem Verderben entgegen, indem sie ihm immer wieder kostbare Geschenke abzuschmeicheln weiß. Auf diese Weise will sie ihm seinen Reichtum bewahren, um ihn dem Geliebten später wieder zurückzuerstatten. Aber Lockerfeld argwöhnt eine Intrigue, welche sich gegen ihn entspinnt. Er mißtraut der Frau von Ehrlichsdorff und löst seine Beziehungen zu ihr. Inzwischen weiß das schöne, aber herzlose Fräulein von Buhlerwitz Lockerfeld in ihren Bann zu ziehen, er verliebt sich in sie und führt nun sein Leben in Überfluß und Verschwendung weiter, trotz eindringlicher Ermahnungen seines Vetters Deutschhausen. Als er nun aber mit Freunden und Weibern sein ganzes Vermögen verpraßt hat, da verlassen ihn alle seine einstigen Freunde und seine Geliebte; nur ein treuer Diener will sein Los mit ihm teilen. In völliger Armut und Verlassenheit beschließt er, seinem Leben ein Ende zu machen. Da tritt im letzten Augenblick seine frühere Geliebte, Frau von Ehrlichsdorff hinzu und entdeckt ihm ihre Handlungsweise, sie gibt dem reuigen Verschwender die aufbewahrten Schätze zurück, und beide versprechen, sich nun vereint ihres Glückes zu erfreuen.

In großen Umrissen fand Raimund hier die Handlung für seinen „Verschwender" vorgebildet, ohne jedoch der schaffenden Phantasie des Dichters allen Spielraum zu rauben. So übernahm Raimund den Kern der Handlung, daß die Geliebte, Frau von Ehrlichsdorff — bei Raimund: Cheristane — Reichtümer sammelt, um sie dem Freund, Herrn von Lockerfeld — bei Raimund: Flottwell — einst wiederzugeben und ihn auf diese Weise vor dem gänzlichen Untergang zu schützen.

Eine Reihe weiterer Züge nahm Raimund aus dem „Dissipateur" herüber: Zwei Frauen teilen sich in der Liebe zu dem Helden des Stückes; bei Destouches: Frau von Ehrlichsdorff und Fräulein von Buhlerwitz in der Liebe zu Lockerfeld, wie Cheristanes und Amalies Liebe zu Flottwell bei Raimund. Ferner: Der Vater der Geliebten trägt Bedenken, dem Liebhaber die Hand seiner Tochter zu geben: Herr von Ehrlichsdorff wie Präsident von Klugheim. Und: Ein treuer Diener will seinem Herrn in der Not helfen; Cheristan und Valentin. — Endlich: Der ungetreue Verwalter bringt seinen Herrn um einen großen Teil des Vermögens; der bei Destouches allerdings nur erwähnte Ungetreue, bei Raimund: Der Kammerdiener Wolf. Einen wesentlichen Zug ändert Raimund: Das Verhältnis der beiden Frauen zueinander. Dies aber als eine Verwandlung des „graduellen Gegensatzes in einen temporären"[160]) zu bezeichnen, ist m. E. nicht zutreffend, was noch in der Würdigung genauer zu zeigen sein wird. — Nun liegt aber dem Stück des Destouches dieselbe Fabel zugrunde wie der Alma-

160) Prisching, S. 17.

nachnovelle und auch bei Raimunds „Verschwender", nämlich: Die Geliebte des Verschwenders beschenkt den Verarmten mit den Schätzen, welche sie ihm in der Zeit seines Glückes entzogen hat und rettet ihn dadurch vor dem Verderben. Aber bei Übereinstimmung der Fabel enthält doch die Novelle im übrigen keine der Züge, welche aber gerade dem „Dissipateur" und dem „Verschwender" gemeinsam sind. Daher ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die Almanachnovelle nicht die unmittelbare Vorlage bildet, wie Smekal meint, sondern Destouches' „Dissipateur". Bei einem Vergleich der drei genannten Werke bin ich zu demselben Ergebnis gekommen wie Prisching, dessen Ausführungen ich daher gegen Smekal durchaus zustimmen kann. Wenn nun Smekal[161]) zum Beweis seiner Behauptung anführt, daß die eine Szene zwischen dem Verschwender und dem Haushofmeister („Verschwender" II, 2) aus der Novelle herübergenommen sei, so ist dies wohl richtig; aber es ist in dem Sinne zu deuten, daß Raimund, offenbar durch Destouches in entscheidender Weise angeregt, sich nun bei der weiteren Ausgestaltung einzelner Züge aus der Novelle erinnert und so diesen einen Zug in sein Werk hineinbildet. Daß nun Raimunds Werk dieselbe Fabel zugrunde liegt, wie der Novelle, erscheint selbstverständlich, wenn man bedenkt, daß eben jene Novelle „in etwas veränderter Form dem Drameninhalt"[162]) des Destouches nachgebildet ist; und wenn Raimund sich an die Vorlage des „Dissipateur" hielt, so mußte eben notwendig diese Fabel zugleich der dem Drameninhalt in etwas veränderter Form nachgebildeten Novelle ähnlich sein. Dann aber bringt Smekal nichts wesentlich Neues, beachtenswert ist dann nur der Hinweis, daß Raimund jene Novelle kannte, sich schon 1829 möglicherweise mit dem Stoff beschäftigte, und aus diesem Grund dem Dichter die Ausführung des Werkes so schnell gelingen konnte.

Dies Ergebnis — daß also der „Dissipateur" als Vorbild für Raimunds „Verschwender" zu betrachten ist — wird nun von Glossy aufs entschiedenste abgelehnt. „Man mag die kritische Sonde noch so tief in Raimunds Dichtung senken, man wird nichts aus dem „Dissipateur" des Destouches in dem „Verschwender" des österreichischen Dichters finden. Destouches und Raimund haben nur den Titel gemeinsam, im übrigen wandelt jeder von beiden verschiedene Wege."[163]) Nun besteht die Ähnlichkeit der Fabel wie der einzelnen Züge — wie in Übereinstimmung mit Prisching zu zeigen versucht wurde — zwar unabweisbar. Wenn aber nach Glossys Auffassung vom Standpunkt des fertigen Werkes aus trotz dieser aufweisbaren Ähnlichkeiten die Unterschiede beider Werke sehr erheblich sind, so beweist dies nur, wie eben die unvergleich-

161) S. 234.
162) Smekal, S. 231.
163) S. 365.

liche Kunst unseres Dichters die fremden Einflüsse sich dienstbar machend, dem Ganzen zutiefst seine eigene Seele eingab — ein höheres Lob kann man von vornherein Raimund nicht spenden als Glossy dies hiermit tut. Es beweist eben, daß Raimund in hohem Maße jene Kunst der „Beseelung“ eignete, welche — wie Thomas Mann[164]) meint — „den Dichter macht, nicht aber die Gabe der Erfindung“, jene künstlerische Betätigung, „eine überkommene Mär oder ein Stück lebendiger Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen zu erfüllen, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist“, um auf diese Weise „den Stoff zu seinem Eigentum“ zu machen. Es ist gleich noch zu zeigen, wieviel Raimund überdies noch manchen anderen Dichtern verdankt, wie er wohl mehr „fand“ als „erfand“. Wie sehr der Dichter aber verwandelte, was er fand, wird noch im einzelnen zu würdigen sein.

Daß Wien zum Schauplatz der Handlung gemacht wurde — ohne daß der Dichter dies besonders erwähnt, fühlen und reden die Menschen in dieser Dichtung doch „Wienerisch“ — war nicht Raimunds eigene Tat; schon die Bearbeitungen des „Dissipateur“ für das Burgtheater ließen das Stück in Deutschland spielen. Wien ist der Hintergrund auch dieser Dichtung Raimunds, dessen Werke eben letzten Endes aus der tiefen Heimatliebe hervorgingen. Wenn im besonderen die Handlung im Wien seiner Zeit spielt, so folgt Raimund damit den Werken seiner Zeitgenossen Bäuerle, Gleich, Meisl, welche das Volksstück eben im Wien der Gegenwart, im Wien ihrer Zeit spielen lassen. Denn „Durch die Verwienerung wurde es ja erst zum Wiener Volksstück.“[165]) — Während für mehrere Gestalten und Züge noch die einzelnen Vorbilder aufzuweisen sind, ist die Gestalt des Bettlers als Raimunds freie Erfindung anzusehen. Vielleicht regte ihn eine Stelle bei Destouches an, einen Bettler in die Handlung einzuführen[166]):

> „Deutschhausen (ironisch gemeint): Weil es doch eine Ehre ist, sich zum Bettler zu machen.“

Diese Annahme ist sehr wahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß es eine Eigenart des Raimundschen Stils ist, „bildliche Ausdrücke sogleich in materielle Bilder umzusetzen“[167]); darauf weist schon Castle hin (z. B. „Alpenkönig“ II, 6 S. 344 f. „Rappelkopf ist nicht zur Besserung zu bewegen und wenn mir das Wasser bis an den Hals geht.“ Gleich die nächste Szene setzt dies in die Tat um durch Hereinbrechen einer furchtbaren Wasserflut; das Wasser steigt Rappelkopf bis an den Mund). So ist der dichterische Schaffensprozeß in bezug auf den Bettler wohl zu denken. Raimund mag

---

164) „Rede und Antwort“, S. Fischer Berlin 1922, S. 8.
165) Enzinger S. 294.
166) Der Verschwender in: Gottscheds Deutscher Schaubühne. Dritter Theil. Leipzig 1741, S. 158.
167) Werke S. 61.

sich dieser Stelle des „Dissipateur“ erinnert haben, und da kam ihm wohl der Gedanke, diese Worte in die Tat umzusetzen, um durch das Erscheinen des Bettlers seine dichterischen Absichten am schönsten verwirklichen zu können. Für die Gestalt als solche ist kein Vorbild nachweisbar.

Für Cheristane ist mit ziemlicher Sicherheit auf den Einfluß Gozzis hinzuweisen.[168]) Raimund sagt in der Selbstbiographie, daß er Gozzis Werke kannte, wie schon erwähnt. Daß er im besonderen „Die Frau, eine Schlange“ kannte, dafür scheint folgendes zu sprechen: Es findet sich einmal im „Alpenkönig“ (III, 8, S. 356) die Metapher: „Mein Weib ist eine Schlange.“ Nun war es im Volksstück üblich[169]), literarische Anspielungen in die Stücke einzustreuen. Auch bei Raimund finden sich mehrfach solche Züge. So z. B. im „Verschwender“ (III, 7, S. 507): „Das jüngste Kind meiner Laune“; hierfür weist Castle[170]) auf den gleichlautenden Titel einer Sammlung von Kotzebues Stücken hin. So ist wohl auch die oben angeführte Stelle als eine Anspielung auf Gozzis Dichtung aufzufassen, darauf wurde bisher noch nicht hingewiesen. Auch ein Vergleich von Gozzis Dichtung mit Raimunds „Verschwender“ zeigt, daß der Einfluß unverkennbar ist. Eine Reihe von Zügen, die bei Gozzi vorgebildet sind, übernahm Raimund. Prischings[171]) Ausführungen über diesen Gegenstand, die durchaus zutreffend sind, lassen sich um einiges ergänzen: Zunächst übernimmt Raimund den Namen der Fee: Cherestani — bei Raimund Cheristane. Ferner König Farruscad: ist von heißer Liebe ergriffen zu der Fee Cheristani, welche er bei einer Jagd erblickt (als weiße Hirschin verwandelt); dem entspricht Flottwells Begegnung mit Cheristane, einst auf der Jagd (I, 15, S. 469)); Farruscad darf Cherestani nicht fragen, wer sie sei, dasselbe Gebot gilt für Flottwell (I, 15, S. 469). — Als Farruscad gegen dieses Gebot verstößt, muß Cherestani ihn verlassen; bei Raimund muß Cheristane von dieser Erde scheiden, in dem Augenblick, als Flottwell sie zum Weibe begehrt und Cheristane ihm ihre Herkunft enthüllt (I, 15, S. 470). In der großen Abschiedsszene („Verschwender“ I, 15) finden sich noch folgende Übereinstimmungen: Gozzi: Die neue Sonne wird blutig aufgehen, die Luft wird sich verfinstern, die Erde bebt.

Raimund: Die Sonne sinkt, die Blumen neigen ihre Häupter, und meine Genien weinen still (S. 471).

(Es ist allerdings hervorzuheben, daß sich diese Übereinstimmung von Natur und menschlichem Seelenleben auch schon früher in Raimunds Dichtung findet; so z. B. in den Gedichten „Am Gutenstein.“[172])

168) Vgl. Prisching S. 6 f.
169) Enzinger, S. 403.
170) Werke S. 507 Anm.
171) S. 6 f.
172) Werke S. 5 ff. vgl. S. 8 dieser Arbeit.

Ähnlich ist der Schluß der Abschiedsszene:

Gozzi: Aus Liebe zu Dir geschieht, was geschehen soll. Mehr kann ich Dir nicht sagen (I, 5).

Raimund: Was mich betrübt, ich darf es Dir nicht sagen, darf Dir nicht unser künftig Los enthüllen (S. 471).

Und darauf der verzweifelte Ausbruch des tiefsten Schmerzes:

Gozzi: Cherestani, Cherestani, wie kann ich Dich erretten? Was liegt an diesem Leben? Viel werter wäre mir der Tod!

Raimund: O Gott! Laß mich in meinem Schmerz vergehen (S. 472).

und: O Tod! Du bist mein einziger Trost! (S. 518.)

Dagegen übernimmt Raimund nicht die vielen Abenteuer, Gestaltwandlungen und Prüfungen, durch welche Farruscad die Geliebte erringt, nachdem er sie zuvor entzaubert. Es wird noch zu zeigen sein, wie Raimund diese äußeren Prüfungen und seelischen Entwicklungen verwandelte. Auf Grund der mannigfachen Übereinstimmungen ist der Einfluß von Gozzis Werk auf Raimunds „Verschwender" nachgewiesen.

Für die Gestalt der Fee Cheristane ist aus der Tradition des Wiener Zauberspiels noch ein Vorbild aufzuzeigen, nämlich: Lucinde in Hubers „Sternenmädchen im Meidlinger Walde." Daß das Wunderbare im Zauberspiele herrscht und Geistererscheinungen üblich sind, wurde schon in der allgemeinen Entstehungsgeschichte gezeigt. Von allen Geistern hat Cheristane am meisten Ähnlichkeit mit Lucinde. (Mägera — welchen Enzinger[173]) in diesem Zusammenhang erwähnt — kann man hier nicht als Vorbild anführen, die „allerliebste Madam Hexe", Hexe, Zauberin und Verwandlungskünstlerin zugleich, welche der staunenden Menschenmenge die unglaublichsten Kunststücke vormacht hat doch keine Ähnlichkeit mit der Fee Cheristane).

Dagegen verrät Lucinde schon in ihrer äußeren Erscheinung den Einfluß. Lucinde ist in ein lichtblaues Gewand gehüllt, mit Sternen, Cheristane trägt ein himmelblaues Gewand mit Zaubercharakteren. Beide erscheinen als Schutzgeister des Helden. Lucinde ist die Beschützerin Mathildens. Daß dies der Zweck ihres Erscheinens ist, geht deutlich aus den folgenden Worten hervor: (S, 4.)

„Sie zu schützen bin ich gekommen aus der Geisterwelt Regionen, um sie für ihre Treue zu belohnen."

wie aus den Worten Mathildens: (S, 10.)

„Ich stehe unter dem Schutze eines höheren Wesens — mir erschien der Geist meiner Urgroßmutter und versprach, mich zu retten."

---

173) S. 60.

Bei Raimund: als Cheristane von der Erde scheiden muß, beschwört sie den Geist Azur herauf, statt ihrer jene Sendung zu erfüllen: (I, 12, S. 465)

„Zu Flottwells Schutzgeist hab ich Dich erkoren."

Bestimmte Züge bei den Geistererscheinungen sind in der Tradition vorgebildet. Beliebt ist die Verwendung von Zauberspielen. Im „Verschwender" taucht der Geist Azur aus einem großen, runden Zauberspiegel auf (I, 11, S. 465). So in Meisls „Lustigem Fritz": Freund Speck beobachtet seine Frau im Spiegel des Magiers (I, 13). Es ist üblich, die Geister auf Wolken erscheinen zu lassen, wie in „Megära" Hafners, Meisls „Lustigem Fritz", im „Verschwender" Cheristanes Herniederschweben auf Wolken (I, 15, S. 471; III, 20, S. 519). Alles dies übernahm das Zauberspiel aus dem Jesuitenstück mit seinen Heiligenerscheinungen. Charakteristisch sind die transparenten Inschriften: So z. B. in Gleichs „Brüdern Liederlich": (II, 20, S. 193). Die Inschriften des Schlußbildes: „Klugheit", „Fleiß", „Wirtschaft." Im „Verschwender" (I, 15, S. 471): In den Fels ist die Inschrift „Cheristane" eingegraben. Im Zauberspiel finden sich zahlreiche Verwandlungen, wie sie in der Maschinenkomödie üblich waren. (Da dies für den „Verschwender" nur noch von geringer Bedeutung ist, erübrigt es sich, näher darauf einzugehen. Nur ein deutlicher Einfluß sei hervorgehoben.) In Hubers „Sternenmädchen" (I, 9) wird der Fels in eine Hütte verwandelt. Lucinde tritt als Schäfermädchen hervor. Im „Verschwender" findet sich die gleiche Verwandlung (I, 14); Cheristane erscheint als Bauernmädchen. — Eine gewisse Beziehung besteht auch zwischen der Fee Cheristane und dem „rosenfarbenen Geist" in Meisls „Fee aus Frankreich", wie Castle hervorhebt.[174]) Da dieses Stück nicht im Druck erschien, sondern nur als Manuskript vorhanden ist, war es mir leider nicht zugänglich. Aber man wird kaum einen tiefgehenden Einfluß annehmen dürfen, wie eben Raimund von Meisls Stücken niemals tief beeindruckt wurde. — Auffallend bleibt der Name Minna, welchen Cheristane während ihrer Verwandlung in ein Bauernmädchen annimmt (I, 14). Es besteht keine Möglichkeit festzustellen, welches Vorbild bei der Wahl dieses Namens dem Dichter vor Augen gestanden haben mag. — Für die Gestalt des Chevalier Dumont weist Prisching[175]) auf Lessings „Riccaut de la Malinière." Es ist aber auch zu betonen, daß die Figur eines das Deutsche radebrechenden Ausländers seit langer Zeit auf der Wiener Bühne heimisch war. — Für die Szene, in welcher Amaliens Vater die Annahme des kostbaren Geschenks verweigert (II, 7, S. 487) weist Castle[176]) den Zusammen-

174) Werke S. 121.
175) S. 18.
176) Werke S. 116.

hang mit Goldonis[177]) „Il prodigo" überzeugend nach. — Für die Gestalt des Valentins läßt sich wohl kein bestimmtes Vorbild aufweisen; denn in fast jedem aus der überaus großen Anzahl der Wiener Volksstücke spielt die Figur des treuen Wieners eine bedeutende Rolle. (Für die verschiedenen von Castle[178]) angeführten, möglichen Vorbilder fehlt jede Handhabe zu einem sicheren Nachweis.) Vielleicht darf man darin, daß der Dichter in dieser Hinsicht weniger durch literarische Einflüsse angeregt wurde, sondern daß er in dieser Gestalt mancherlei Erlebnisse mit jenen Menschen aus dem Volke verdichtete, wie er sie während seines häufigen Aufenthaltes in Gutenstein kennen lernte. —

Unverkennbar aber scheint mir ein bestimmter Einfluß auf die Fluchtszenen (II, 33/34, S. 498/9) zu sein, auf welchen seltsamerweise bisher noch nie hingewiesen wurde. Die ganze Szene erinnert bis in die Einzelheiten hinein sehr stark an die Eingangsszene von Schillers „Wilhelm Tell." Man weiß, welch grenzenlose Verehrung[179]) unser Dichter für Schiller hegte. Daß er ihm aber nicht nur im „Verstiegenen Jambenpathos" nachstrebte, dafür ist die angeführte Szene der schönste Beweis. Ferner ist hervorzuheben, daß Raimund der „Tell" besonders am Herzen lag, war er doch anfangs selbst in der Rolle des Geßler[180]) aufgetreten. Zunächst besteht eine deutliche Ähnlichkeit[1]) in den Bühnenanweisungen jener Szene bei Raimund und Schiller[181]): Eine felsige Gegend; die Gestade des Sees, die Hütte in der Nähe des Ufers, bei Schiller erscheint der Fischerknabe Jennie, bei Raimund treten die beiden Schiffer Max und Thomas auf; Hereinbrechen eines furchtbaren Unwetters, Sturm, krachende Donnerschläge.

2) Ähnlichkeit in der Situation: in beiden Dichtungen soll einer in großer Not befindlichen Person — wenn auch aus verschiedenem Anlaß — dadurch geholfen werden, daß ein Schiffer den betreffenden in einem Kahn an das andere Ufer des Sees bringt; bei Schiller: Baumgarten, bei Raimund: die Liebenden. Nach langer Weigerung erklärt sich endlich einer der Anwesenden dazu bereit, und nun verfolgen wir das Schauspiel, des auf den ungewissen Wellen des Meeres unter furchtbarem Blitz, Donner und Sturm dahintreibenden Kahnes der bald in den Fluten zu versinken scheint, bald wieder aus ihnen emportaucht bis zur schließlichen glücklichen Landung, von welcher später berichtet wird. Durch diese Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten ist der Einfluß des „Tell" auf die Fluchtszenen im „Verschwender" nachgewiesen. —

---

177) Goldoni, Il prodigo 2, 15—16.
178) Werke S. 117.
179) Vgl. S. 34 dieser Arbeit.
180) Vgl. Sauer ADB. S. 736.
181) Werke, Historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Karl Goedeke. Stuttgart 1872. 14. Teil, S. 271. f.

Für das Thema: Heilung eines Menschen von Verschwendungssucht gibt es noch mehrere Vorbilder. Zunächst ist auf Shakespeares „Timon von Athen" hinzuweisen. Raimund kannte diese Dichtung, wie aus einer Stelle des „Alpenkönigs" hervorgeht:

„Die lockenden, falschen, gewandten Mamsellen,
Die mich fast ein halbes Jahrhundert schon prellen,
Die lad' ich noch einmal zum Frühstück ins Haus
Und peitsch' sie, wie Timon, zum Tempel hinaus."[182])

(Die Stelle bezieht sich auf das Gastmahl im 4. Akt des „Timon von Athen.") Außer der Übereinstimmung des Themas in den beiden Werken ist noch eine gewisse Ähnlichkeit in der Auffassung der Hauptpersonen festzustellen: Der gutherzige, freigebige, von allen „Freunden" in der Zeit seines Glückes hochgeschätzte Verschwender.

Shakespeare (I, 1):

„Niemals herrscht' in Menschenbrust ein edleres Gemüth!"

Raimund (I, 10, S. 464):

„Ich kenne kein Gemüt, das seinem gleicht."

Shakespeare (I, 2):

„Ich wollt', ich hätte Kronen zu verteilen."

Raimund (I, 10, S. 464):

O wär' ich überreich! Ich wünscht' es nur, um meine Schätze mit der Welt zu teilen."

Endlich ist noch jene Metapher zu erwähnen (I, 2), „wie sein Herz zum Bettler werd", welche — zusammen mit der schon angeführten Stelle[183]) bei Destouches — dem Dichter vielleicht den Gedanken eingab, nun einmal eine solche Gestalt leibhaftig erscheinen zu lassen. — Das Thema fand Raimund auch in einigen der Wiener Volksstücke vorgebildet: Meisl „Der lustige Fritz", Gleich „Die Brüder Liederlich", Nestroy „Lumpazivagabundus." Wie bei Meisl der Lustige Fritz, bei Gleich die beiden Brüder Liederlich und bei Nestroy die drei Vagabunden von ihrem liederlichen Lebenswandel geheilt werden sollen, so bei Raimund Julius von Flottwell von der Verschwendungssucht. Weitere Einflüsse der genannten Werke auf den „Verschwender" sind nicht vorhanden. — So lassen sich mannigfache Vorbilder nachweisen, aber keineswegs ist Raimund deshalb einer gewissen Unselbstständigkeit zu verdächtigen. Was er daraus gestaltete, wie er vertiefte und dem Ganzen seine eigne Seele eingab — dies darzulegen ist Aufgabe der Würdigung. An dieser Stelle sei nur angedeutet, daß Raimund durchaus mit beachtenswerter Selbständigkeit verfahren ist; Pri-

182) Werke S. 321.
183) Vgl. S. 49 dieser Arbeit.

sching[184]) findet einen gewissen Widerspruch darin, daß Raimund angesichts der deutlich nachweisbaren Einflüsse sein Werk „Original-Zaubermärchen" nennt, „was er sonst nur dann zu tun pflegte, wenn er die Handlung frei erfand." Mir scheint, die Lösung ist so: Raimund verarbeitet die Anregungen so eigenwillig, daß er sich ihrer als Fremdkörper gar nicht mehr bewußt ist und also die Verwandlungen, das, was der Dichter von sich aus hinzufügte, das Wesenhafte sind. —

Auch die damaligen Zeitverhältnisse, das Leben jener Tage, in kultureller, wirtschaftlicher wie sozialer Hinsicht, sind nicht ohne Einfluß geblieben auf Raimund und seinen „Verschwender". Wie bei unserem Dichter, so finden sich auch bei Gleich, Meisl und Nestroy häufige Beziehungen auf die damaligen Zustände im Wiener Leben. Aus der allgemeinen Stimmung des Wiener Vormärz geht ihre Dichtung hervor, und Raimund hat man „Die Blüte des Wiener Vormärz" genannt. Das vormärzliche Österreich[185]) bezeichnet die Aera Metternichs, „Polizei und Censur wurden die Hauptstützen des Systems"; auf diese Weise wollte man verhindern, daß revolutionäre Ideen in die Dichtung eindrangen. Ein allgemeines kulturgeschichtliches Bild jener Zeit wird uns in den Werken der genannten Dichter vor Augen geführt. Nicht eine unerbittliche Anklage gegen Zeit und Menschen ist der Zweck, denn „Wir sind halt alle schwache Geister" und „Von mir angefangen hat sich in der ganzen Familie noch keiner vor seinem Tode gebessert." (Meisl, „Gespenst im Prater", II, 20; I, 4.) Es ist selbstverständlich, daß man das Leben nicht von erhöhter Warte aus betrachten will, sondern vom Standpunkt der Wiener Gemütlichkeit; das behagliche Leben, sich nichts versagen zu müssen, das ist das Ideal, das in immer neuen Worten gepriesen wird:

„Ein Pfeifchen und ein Gläschen Bier
Ist in der Welt das Liebste mir.
Man ist vor Gram geborgen
Verdampfet seine Sorgen."

Aber von diesem Idealzustand haben sich die Menschen entfernt, in der verkehrten Welt aber herrscht Übermaß, Luxus und tollste Lebensfreude. Überhandnehmender Luxus und ungeheure Verschwendung waren die Folge der allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse. Langwierige Kriege[186]) hatten die Staatsfinanzen zerrüttet. 1811 erfolgte die Bankrotterklärung des österreichischen Kaiserstaates. Fluten von Papiergeld überschwemmten den Markt, „Das volle, tolle Wiener Leben stand auf der Bühne, man belustigte sich daran und — tollte weiter."[187])

184) S. 3.
185) Vgl. Nagl-Zeidler, 2, S. 1.
186) Fürst S. 14, f.
187) Enzinger, S. 3.

„Heissa! lustig ohne Sorgen
Leb' ich in den Tag hinein."[188])

Diese Verse Valentins könnte man als allgmeinen Wahlspruch bezeichnen, in den meisten Stücken begegnet man dieser Lebensauffassung, so z. B. Gleich, „Musikanten", II, 1:

„Juchheissa, daß heiß ich ein Leben!
Es kann ja nichts Herrlicheres geben,
Als wenn bis zum Morgen die sinkende Nacht
Man glücklich in Jubel und Tanzen verbracht."

und II, 1:

„Bei einem Vergnügen, da muß man dabei sein, es mag kosten, was es wolle."

Die ausgelassenste Lebensfreude verpuffte sich in üppigen Festgelagen, das Ende solchen Lebenswandels ist ungeheure Schuldenlast, wenn nicht noch in höchster Not irgendwie Hilfe kam. Die letzte Hoffnung setzt man auf den „reichen Vetter aus Afrika — nicht aus Amerika, wie in so vielen Komödien —", der hilft aus aller Verlegenheit. Trotz des drohenden gänzlichen Ruins will man „ihn würdig empfangen"; die Tafel ist für eine nahe Krida prächtig genug. Aber meistens versagt auch diese letzte Hilfe, und völliger Bankrott ist das Ende: eine Anzahl von Stücken beginnt mit der Schilderung des bevorstehenden Bankrotts. So auch Meisls „Geschichte eines echten Schals". Frau von Lind kauft, als schon die Gerichtsdiener vor der Türe stehen, für das letzte Geld noch einen kostbaren Schal „um nach der neuesten Mode gekleidet zu gehen." „Viktoria — ich hab' einen türkischen Schal und wenigstens kann ich heute abends noch meine Gesellschaft ärgern" (II, 12). Man fügt noch die besondere Erklärung hinzu, daß dies Verhalten durchaus die Regel ist, nicht die Ausnahme: „Gibt's doch der Leute genug, die so einen Schal lieber kaufen, als das tägliche Brot" und „Es ist schon manche an der Sehnsucht nach einem Schal gestorben." Die Mode feiert ihre Triumpfe, ungeachtet aller Schulden. Ungeheure Schulden werden nicht als drückende Lasten empfunden, sondern Tag für Tag fügt man neue hinzu. Die Frau von Stimperl hat schon „Drei Jahre sieben Monate fünf Tage und dreiviertel Stunden" Schulden beim Schneider Kanevas. (Gleich, „Musikanten" II, 13). Aber trotzdem soll man die Mode nicht verachten, hat sie doch dank ihrer absoluten Herrschaft schon oft verarmten Menschen wieder zu Wohlstand verholfen. Davon handelt Gleich's Posse „Die weißen Hüte" (10. Auftritt): „Ich wett' d'rauf, in acht Tagen trägt es die halbe Stadt, denn bei einer neuen Mode lassen sich die Wiener nicht spotten." Die übertriebene Modesucht greift in allen Schichten der Bevölkerung um sich, auch besonders in den untersten Ständen herrscht Luxus und Genußsucht; daher werden

188) Werke, S. 458.

allgemein Klagen über die Dienstbotenwirtschaft laut. So Gleichs „Hüte“ (11. Auftritt): „Wissen Sie nicht, daß die Stubenmädchen so gut wie die Komtessen Florentinerhüte tragen?“ Berühmt wurde aus Raimunds Aschenlied die Strophe: (S. 169):

„Ein Madel kommt daher
Von Brüsslerspitzen schwer
Ich frag' gleich, wer sie wär? —
Die Köchin vom Trakteur!
Packst mit der Schönheit ein,
Gehst gleich in d' Kuchel 'nein,
Ist denn die Welt verkehrt?
Die Köchin g'hört zum Herd.
Ein Aschen! Ein Aschen!“

Man erkennt bald, daß dies Thema außerordentlich ergiebig ist; daher will man nun die Dienstboten in den Mittelpunkt des Stückes stellen; so bildet es oft das Hauptthema, um dessentwillen ein Stück verfaßt wird. In der allgemeinen Zeitströmung ist der Grund hierfür zu suchen. „Der Staatsbankrott hatte eine allgemeine Verschiebung der sozialen Schichten zur Folge.“[189]) So wird plötzlich aus dem Schreiber Lind der Herr von Lind. Unter den Bedienten macht sich eine neue, zeitgemäße Berufsauffassung geltend; es interessiert sie nur die eine Frage, wie auf schnellstem Wege aus dem Diener der Herr wird. Diese Auffassung ist durchaus maßgebend für Johann, den Bedienten des Herrn von Goldfuchs, eines reichen Spekulanten (Nestroy, „Zu ebener Erde“ I, 6):

„Drum sag ich, Esprit hab'n, dann ist's ein Vergnüg'n,
Dann kann man die Herrschaft bestehl'n und betrüg'n!
Jetzt will ich d' Livree a drei Jahrl noch trag'n,
Dann halt ich mir selber a Paar Roß und ein' Wag'n. —
Ich halt mir a Köchin, ein' Kutscher, ein' Knecht,
Nur ja kein' Bedienten, und da hab' ich recht,
Denn Halunken giebt's unter die Bedienten 's is gewiß,
Das kann der nur beurteil'n, der selber einer is.“

So etwa sah die Zeit aus, deren Bild uns in jenen Theaterstücken wirklichkeitsgetreu übermittelt ist. Es war eine Zeit der allgemeinen Dekadenz, besonders auf dem Gebiete der Moral vollzog sich eine Umwertung der bestehenden Werte. Gerade dieser Zug der Zeit aber spiegelt sich in Raimunds „Verschwender“ wieder. So ist z. B. die Auffassung der Freundschaft, wie sie in den Unterhaltungen der Dienstboten[190]) zum Ausdruck kommt, sehr charakteristisch: „Ja, wenn sich die Leute alle leiden könnten, die miteinander an einer Tafel sitzen, da wär' die ganze Welt gut Freund. Was da in unser Haus hergeht, das heißt man Tafelfreunde. Das sind nur Freude von der Tafel und nicht von dem, der Tafel gibt.“

---

189) Fürst, S. 17.
190) Werke, S. 474.

Eine ähnliche Stelle findet sich in Bäuerles „Aline" (I, 19): „Die Freundschaft sitzt auf'm Tandelmarkt, sie ist schon so rostig, daß sie kein Mensch mehr kennt." — Als Norm des moralischen Handelns gilt: „Wer allen Recht zu geben und den Mantel nach dem Winde zu hängen weiß, der kommt heutzutage durch die ganze Welt", wie der lustige Fritz einmal sagt (I, 13). Ähnliche sittliche Anschauungen herrschen auch in der Dienstbotenwelt. So erlebt Flottwell die größte Enttäuschung an seinem „treuen Kammerdiener Wolf", dessen Wahlspruch „Alles für den Nutzen meines gnäd'gen Herrn! und dabei steckt er sich die Taschen voll"[191]), wie man aus dem Munden anderer Bedienter erfährt. Er verspricht Flottwell, ihn auf der Flucht nach England zu begleiten: „O mein güt'ger Herr: Mein Wille ist an Ihren Wunsch gekettet; und wo Sie hinzieh'n, find' ich meine Heimat."[192]) Flottwell verläßt ihn in jener Szene mit den Worten: „ich baue ganz auf Deine Treue."[193]) Da kommt aber erst Wolfs wahre Gesinnung zum Ausdruck: „Du schiffst nach England, günst'gen Wind! Ich bleibe hier und will mein Schifflein in den Hafen lenken."[194]) Über das unrechtmäßige Verhalten des Bedienten Johann beklagt sich auch Ydors Schwester (Gleich, „Ydor", II, 4): „Ja mit der rechten Hand bedient er dich und mit der linken stiehlt er." — Ebenso allgemein verbreitet wie Unehrlichkeit und Unaufrichtigkeit ist die Beamtenbestechlichkeit. Auch dieses charakteristische Merkmal der Zeit findet sich im „Verschwender", in der Szene zwischen dem Baumeister Sockel und Wolf. Wolf verspricht, sich bei Flottwell dafür zu verwenden, daß Sockel mit dem Bau des neuen Schlosses beauftragt wird. Wolf handelt so unter dem Vorwand, damit ein gutes Werk zu tun, denn er würde Sockel, den Vater von fünf Kindern, auf diese Weise unterstützen; dafür erhält Wolf ein Geschenk von einigen tausend Dukaten. Noch einmal bringt Wolf seine edlen Gesinnungen zum Ausdruck mit den Worten: „Sie sind Familienvater! Sie haben fünf Kinder.[195]) Warum haben Sie das nicht gleich gesagt? . . . Ah, da müssen Sie ja den Bau erhalten. Das wäre ja die höchste Ungerechtigkeit. — Jetzt kann ich Ihr Geschenk annehmen. Aber Sie müssen versprechen, ein Meisterstück für die Ewigkeit hinzustellen. . . Denn der Vorteil meiner gnäd'gen Herrschaft geht mir über alles." Mit diesen Worten steckt er das Geld ein, welches er von Sockel als Geschenk erhält. — Hierzu finden sich zahlreiche Parallelstellen in den zeitgenössischen Werken; so z. B. in Gleichs „Musikanten" (II, 6): Der Diener entschuldigt die Gräfin Akazie, sie sei nicht zu sprechen: „Das wird schwer halten." Kratzerl: „Ach, wir wollen's schon leicht

191) Werke, S. 453.
192) Werke, S. 493.
193) Werke, S. 493.
194) Werke, S. 494.
195) Werke, S. 457.

machen! (gibt ihm Geld in die Hand). Nicht wahr, guter Freund, Er meldet mich? Diener (sich tief verneigend): Den Augenblick, mein Herr!" Oder z. B. jene Szene bei Gleich „Ydor" (I, 11): „Der gestrenge Herr Amtmann" beklagt sich über ungeheure Amtslasten. Er will die Leute abweisen. Aber als man ihm einen Korb voll Tokayer zur Entschädigung anbietet, besinnt er sich auf seine Pflichten:

Ydor: „Wenn nur die Leute gleich sagten was sie wollen, mir wird mein Hals etwas leichter. So komm' Er her, lieber Alter, was will Er denn?

Ydor (kostet den Wein): Nun, mein lieber Paul, seine Sachen stehen nicht schlecht.

Paul: Wär's möglich?

Ydor (kostet den Wein noch einmal): Ist gar kein Zweifel. In ein paar Tagen ist die Sache entschieden. Geh' Er getrost nach Hause. (trinkt) Er hat bereits gewonnen!

Paul: Ist das wahr? Ich küsse das Kleid, gestrenger Herr Amtmann."

Als aber „der gestrenge Herr Amtmann" von Herrn von Hartohr eine Melone mit lauter Dukaten erhält, sieht er sich gezwungen, sein Urteil noch einmal einer Prüfung zu unterziehen. Paul muß doch den Prozeß verlieren, denn „Er hat mich damit bestechen wollen, das verdient Strafe; mithin wird der Wein von Amtswegen in Beschlag genommen... Für eine solche Melone kann ich hundert solche Körbe (voll Tokayer) bekommen, mithin hat Herr von Hartohr soviel als hundertfach gewonnen. — In diesen Zügen — Beamtenbestechlichkeit, Treulosigkeit, Mangel an Freundschaftsgefühl — erweist sich also der Einfluß des Vormärz und der vormärzlichen Dichtung auf den „Verschwender". —

Endlich fragt es sich, ob sich auch persönliche Erlebnisse des Dichters im „Verschwender" spiegeln, ob sich hier zum Bilde formt, was sich in des Dichters Leben zutrug. Von Raimund selbst erfahren wir auch in dieser Hinsicht nichts. Es fragt sich aber, ob nicht doch in einigen Zügen des Werkes das persönliche Erleben des Dichters tiefe Spuren zurückließ, in welchen wieder zu erkennen ist, was der Dichter an eigenstem Erleben in sein Werk versenkte und was uns nun daraus hervorleuchtet. Diese Frage wurde bisher nie aufgeworfen, obgleich — wie mir scheint — sich wohl Vermutungen aufstellen lassen, die die größere Wahrscheinlichkeit für sich haben. — Es zeigte sich[196]), daß dem Dichter die Ausführung seines Werkes sehr schnell gelang, und als Erklärung ergab sich, daß Raimund sich möglicherweise schon zu einer viel früheren Zeit, nämlich um 1828, als jene Novelle erschien, mit dem Stoff beschäftigt hatte, was ihm späterhin förderlich gewesen sein mag. Nun

196) Vgl. S. 43 dieser Arbeit.

läßt sich noch eine andere Erklärung hinzufügen: Dem Dichter lag der Stoff sehr nahe, so daß sich seine Seele an demselben entzündete. Dieser Stoff schien etwas in sich zu bergen, was längst in der Seele des Dichters schlummerte und sich nun zu schönstem Leben entfalten sollte. Es handelt sich in der „Verschwender-Fabel" wie sie Raimund in einer deutschen Übersetzung wohl kennen lernte darum, daß die Geliebte Reichtümer und Schätze sammelt, um sie dem geliebten anderen Menschen zu bewahren und ihn auf diese Weise zu retten. Um nun den Zusammenhang von Erlebnis und Dichtung zu erweisen, sei jene Briefstelle[197]) angeführt, in welcher Raimund seine geliebte Freundin mit dem „kleinen Plan bekannt" machen will, den „sein Herz entworfen hat." Darum habe er mit dem Theater einen Kontrakt abgeschlossen, wodurch es ihm möglich wäre, jedes Jahr eine bestimmte Summe zu sparen, welche er in ihre Hand legen wolle; auf diese Weise wolle er ihre gemeinsame Zukunft sicher stellen, denn „Vereinen muß uns das Schicksal, wenn wir nicht voneinander lassen". „Dies ist das Plänchen, das ... meine Seele füllte und mich freudig beschäftigte." Hier wird sichtbar, was die Seele des Dichters zutiefst erfüllte: seine Sorge für die Geliebte, für sie will er Schätze sammeln, ein Sorgen aus Liebe. Wie Cheristane Flottwell, dem Geliebten ihrer Seele, Schätze sammelt und bewahrt, um sie ihm einst in höchster Not zurückzugeben, so wollte Raimunds sorgende Liebe für Toni Güter bewahren als Hort für die Zukunft. Dies Sorgen aus Liebe — das war es im letzten Grunde, was dem Dichter der Kern des „Verschwender-Stoffes" bedeutete; und so ergriff er ihn mit glühendem Verlangen, um aus tiefstem Herzensgrunde seiner unendlichen Liebe zu Toni hier ein letztes, wundervolles Denkmal zu setzen. (Daß dieser Brief schon einige Jahre früher liegt als die Arbeit am „Verschwender" ändert nichts für diesen Zusammenhang, denn dieser Gedanke beschäftigte Raimund sein ganzes Leben; hier fand er nun den Stoff, an welchem er eben diesen seelischen Gehalt verdeutlichen konnte.) So wollte der Dichter sein Werk mit eigenen, persönlichen Inhalten erfüllen; diesen Zug — die sorgende Liebe — bildet er aus seinem Erleben in die Dichtung hinein.

197) Briefe Nr. 12.

Zweiter Hauptteil: Würdigung.

Gedankengehalt.

Wenn ganz allgemein die Ergründung von Raimunds Wesen und Weltbild wesentlich zum Verständnis seiner Werke beiträgt — wurde doch aus diesem Grunde jener Linie nachzugehen versucht, welche vom Erlebnis zur Dichtung führt — so gibt es nun keine ausführlichen Aufzeichnungen des Dichters, die zur Würdigung des „Verschwenders" herangezogen werden könnten. Nur der Brief[198]) an den Theaterdirektor F. L. Schmidt in Hamburg ist an späterer Stelle zu berücksichtigen. (Man darf wohl annehmen, daß Raimund sich auch sonst über sein Schaffen geäußert hat, aber leider ist uns nicht mehr erhalten geblieben.) Es gilt also, unter Beachtung und Auswertung der in der Entstehungsgeschichte aufgeworfenen Fragen, eine Deutung des Werkes von innen her zu versuchen. Gleichzeitig sei damit eine Würdigung des romantischen Gehalts dieser Dichtung verbunden, um zum Schuß die Ergebnisse zusammenzufassen.

In dem bunten Spiel von Leben und Menschen, wie es der Dichter hier im Bilde formt und gestaltet, enthüllt sich ihm der Sinn, der allem Geschehen zugrunde liegt. „Der Verschwender" ist ein Lied vom wahren Sinn und Wert des Glücks, und die Dichtung will dies als Lebensideal verkünden, wie es von Valentin in den Schlußworten geprägt wird: (S. 522)

„Jetzt gehn wir zur Tafel, die macht erst den Schluß,
Für heut ist beendet ein jeder Verdruß,
Doch heb ich bei Tische den Ehrenplatz auf,
Vielleicht setzt sich Ihre Zufriedenheit drauf."

Die Menschen sind gefangen in fröhlichem Treiben, das Glück zu erjagen. Einst bedeutete ihnen Glück äußeres Wohlergehen, jetzt liegt sein Wert in tiefster Innerlichkeit — die Verinnerlichung von Kunst und Leben ist das Schönste, was Raimund in seiner Dichtung gestalten konnte, und worin die Größe und der Wert seines dichterischen Werkes liegt. Zufriedenheit als höchstes, reinstes Glück der Seele, das Glück von innen heraus — dies hatte Raimund

198) Vgl. Lebensdokumente S. 49.

schon früher im „Bauer als Millionär“ verkündet. Aber nun erscheint es in verwandelter Gestalt, es empfängt einen anderen Sinn. Erdfremdheit und etwas vom Schauer der Vergänglichkeit ist es, was im „Bauer als Millionär“ letzten Endes mitschwingt. Im „Verschwender“ ist Zufriedenheit mehr im Sinne irdischer Genügsamkeit zu begreifen, alles ist abgeklärt, ein stilles Leuchten liegt über dem Ausgang der Dichtung; Vertiefung des Lebens ist der Grundakkord, in welchem die gesamte Dichtung Raimunds ausklingt, und die einzelnen Werke stellen sich dar als Variationen dieses Themas. Raimund teilt diese Auffassung vom Leben mit jenem anderen österreichischen Dichter, Grillparzer nämlich, bei welchem der Gedanke sich in folgender Form findet: („Traum ein Leben“, IV, S. 97)

„Eines nur ist Glück hinieden,
Eins des Innern stiller Frieden.“

Wohl sind die Welten beider Dichtungen verschieden; nicht die Weltinhalte, nicht das Woher des Weges, der zu dieser Einsicht führt, ist vergleichbar, sondern das reine Verhältnis der Seele zur Welt; mit Recht wird darauf schon von R. M. Meyer[199]) hingewiesen. Man kann den Gedanken als Eigentum der Zeit betrachten. Die Zeit ringt mit dem Problem des Glücks, seinem Wert und seinen Grenzen. Hier ist die Dichtkunst Spiegel der Zeit. Es wurde schon darauf hingewiesen[200]), wie in den damaligen politischen und sozialen Verhältnissen in einer gänzlich materialistischen Lebensauffassung der Grund zu finden war für eine eingehende Beschäftigung mit der Idee des wahren Glückes; so finden sich etwa in der „Zauberflöte“ oder in Bäuerles „Bürger in Wien“ Anklänge an jene Worte Valentins. Im Sinne der zeitgenössischen Stücke fügt nun auch Raimund seinem Werk die übliche Schlußmoral an. Und trotzdem, welch ungeheurer Abstand trennt Raimund von jenen Dichtern. Jene Stücke sind nur um der einen Moral willen geschrieben; deshalb finden sich hier immer erneute Hinweise auf die Moral als auf den Zweck des Stückes, man wollte nicht mißverstanden werden. Die Kunst wird zur Dienerin der Moral herabgewürdigt.[201]) So enthalten jene Stücke nichts weiter als was zur Erläuterung der Moral dient, einer belanglosen Moral, die aus unbedeutenden, alltäglichen Erfahrungen des Lebens abgeleitet ist. Was bei jenen kleineren Geistern Bäuerle, Gleich, Meisl in all seinen Äußerlichkeiten, mit naturalistischer oder photographischer Treue wiedergegeben ist, dies fand bei Raimund, geläutert durch die Kunst und erhoben in die Sphäre des ewig Notwendigen seinen allgemein gültigen Ausdruck. Hier ging

199) Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin 1921. S. 55. Vgl. auch Er. Schmidt, S. 383.
200) Vgl. S. 55 dieser Arbeit.
201) Vgl. Elster, Prinzipien I, S. 30.

das Leben eine Verbindung ein mit der Kunst in der symbolischen Form. Raimunds „Verschwender" aber ist nicht um der einen Moral willen geschrieben, wie Enzinger[202]) meint. Die Moral steht nicht im Mittelpunkt dieser Dichtung, und ihr Gehalt ist damit nicht restlos erschöpft. Der tiefere Sinn liegt in der Erlösungsidee, wie noch zu zeigen sein wird. Für jene letzten und tiefsten Fragen aber hatte die Dichtung seiner Zeitgenossen keinen Raum. Daß die Schlußmoral im „Verschwender" eine gänzlich untergeordnete Rolle spielt, wird deutlich, wenn man dieses Werk mit dem Vorbild des „Dissipateur" vergleicht. Was hier höchst unkünstlerisch anmutet, die vielen ausführlichen Reden über Tugend und Untugend, das hat Raimunds Kunst mit sicherem Takt vermieden. Man sah, daß Raimund eine tief ethische Natur war, und so ist auch seine Kunst von echtem sittlichen Bewußtsein getragen; aber alles dies ist so selbstverständlich, naturhaft[203]), ohne moralisierende Zudringlichkeit und Lehrhaftigkeit." Hätte der Dichter sklavisch erfüllen wollen, was nach damaligen Anschauungen doch üblich war, hätte er im „Verschwender" nur eine bestimmte Moral gleichsam illustrieren wollen, dann hätte er richtiger eine andere Lehre aufgestellt in dieser Dichtung. Eine gewisse Unstimmigkeit, ein Nicht-Erfüllen — dies erregte schon bei den Zeitgenossen Anstoß. Warum wird der Verschwender nicht für sein haltloses Leben bestraft? Auch in anderem Sinne erklärte man sich mit der Verteilung der Glücksgüter nicht einverstanden. Raimund hat sich selbst darüber geäußert in einer Entgegnung[204]) an den Hamburger Schauspiel-Direktor F. L. Schmidt, der in einem Brief „das zu knapp bemessene Glück tadelte, das dem Verschwender am Ende zuteil werde — er ist alt geworden, und nur die Tischlerbuben sollen ihm den Rest des Lebens versüßen! hätte nicht die Fee etwa sein eignes in London verlorenes Kind heimlich retten und ihm am Schluß des Stückes wieder schenken können!" Gegen solch gänzliches Mißverstehen und solche Verkennung seiner wahren dichterischen Absichten empörte sich Raimund mit aller Macht. „Es sei nicht seine Absicht, den Verschwender für sein zwar edles, aber zu wild-leidenschaftliches Herz am Ende seiner verfehlten Laufbahn belohnen zu lassen; eigentlich müßte er untergehen; nur vor der unverdienten Schmach und dem Undank der Menschen habe er ihn geschützt wissen wollen." So ist es offenbar, daß Raimund höchste Werte für sein Schaffen anerkannte und mit seiner Dichtung den letzten Zielen wahrer Kunst überhaupt zustrebte.

Man vergleiche einmal die Schlußmoral und ihre Bedeutung für das Werk mit dem Vorbild bei Meisl, und Raimunds dichterische Überlegenheit ist unverkennbar.

202) S. 25.
203) Er. Schmidt, S. 369.
204) Lebensdokumente, S. 49.

Meisl „Der lustige Fritz" (II, 22):

„Wie ich jetzt brav bin, das ist ein Spektakel! — Arbeiten will ich und dann noch einmal so lustig sein und singen: „Uns ist alles eins, ob wir Geld haben oder keins."

Mit diesen Worten verkündet der lustige Fritz selbst die Moral. Damit faßt er den Zweck des Stückes noch einmal zusammen und findet zugleich die passendste Formel für sein Wesen. Niemals aber könnte Flottwell sein Wesen in eine solche moraliche Formel zwingen. Und während Valentin mit den Worten über die Zufriedenheit, wie sie aus einem abgeklärten, heiteren Gemüt hervorgehen, nicht an den Wesenskern des „Verschwenders" rührt, wendet sich Flottwells sehnende Seele den himmlischen Dingen zu. — In der Erlösungsidee, wie sie Cheristane verkündet, gipfelt das Werk (III, 21, S. 520):

„Wir werden uns gewiß einst wiedersehen dort! in der Liebe grenzenlosem Reich, wo alle Geister sich begegnen dürfen."

Man sah, wie dieser Glaube aus der Tiefe seiner Seele hervorging. Das ist es letzten Endes, was den Dichter von den Zeitgenossen unterscheidet: Raimund legte seine eigne Seele in die Dichtung. Auf diese Weise dringt der Dichter mit seiner Kunst wieder in die Tiefen des Barockschauspiels — man denke etwa an das alte Spiel von „Jedermann", das an anderer Stelle noch heranzuziehen ist – jener Kunst, als deren tiefster Wesensgrund die katholische Weltanschauung zu erkennen ist. Das Leben trägt nicht den Sinn in sich selbst, ins Jenseits ist die Weltseele verlegt. Und also ist das Leben eine nie endende Bewegung zu diesem himmlischen Ziele hin. Ein ewiges Erlösungsbedürfnis erfüllt den Menschen, der in den unversöhnlichen Zwiespalt von Zeit und Ewigkeit hineingeboren ist; denn eine Sehnsucht nach dem ewigen Sein ist ihm urtümlich. Er strebt danach, das körperliche, welthaft Gebundene abzustreifen, daß aus der irdischen Hülle die Seele rein hervorgehe und ihren Flug zum Himmel beginne. Denn alles Irdische, eine Lockung des Teufels, ist eitel und vergänglich, es lenkt die Seele von Gott ab. Bei einem so echt katholischen Dichter wie Raimund und einer so tief innerlichen Herzensfrömmigkeit finden sich solche Gedankengänge noch in fast ursprünglicher Reinheit. Der Verschwender Flottwell ist der Sünde verfallen. Die Freuden des Lebens haben seinen Blick für das Himmlische verschleiert. Deshalb muß er bitterste Armut erleiden, bis ihn, reuezerquält, die Sehnsucht nach dem Göttlichen erfüllt. Die Fee Cheristane ist zu seiner Erlösung bestimmt, die ewige Seligkeit ist der Preis des Lebens. Indem Cheristane das Werk der Erlösung an Flottwell vollzieht, offenbart sie das Göttliche ihres Wesens. Sie erlöst seine reuezerquälte Seele in das Jenseits. Diese Erlösung ist ein Werk ihrer unendlichen Liebe. Damit vollzieht sich der Sieg des

Himmlischen über das weltfrohe Treiben. So erhält die Liebe einen stark religiösen Einschlag. In den oben angeführten Worten faßt der Dichter den Grundgedanken[205]) der Dichtung zusammen, einmalig, ohne breite, unkünstlerische Reflexion, der Gedanke durchleuchtet doch die ganze Dichtung; rein anschaulich, phantasiemäßig weiß der Dichter zu gestalten, was er zum Schluß in begrifflicher Form darbietet: wie Cheristane in ihrem Herzen einen Plan ersonnen hat, wie der Bettler für sie die Schätze sammelt, wie sie auf diese Weise Flottwells Seele zu gewinnen hofft — darin zeigt sich die hohe Kunst der Erfindung, der Belebung der Idee, das, was die Dichtung so wertvoll macht, das auch, was Grillparzer[206]) an Raimunds Werken besonders rühmt, „daß nicht der Gedanke das Kunstwerk macht, sondern die Belebung des Gedankens", daß die Kunst zwar „Ideen anregend" sei, aber „vom lebendigen Faktum" auszugehen habe. Auf dem Wie der Gestaltung beruht Raimunds Kunst.

Erlösung durch die Liebe — hier eint sich Raimunds Weltanschauung zutiefst mit der Romantik. Die Liebe erhält einen stark religiösen Einschlag. Was dem katholischen Dichter urtümlich war, was ihm aus Erdverbundenheit erwächst, das lebt in der Romantik als ewige Sehnsucht. In der romantischen Liebe vereinigen sich Religion und Liebe. So ist die Tagebuchstelle des Novalis[207]) zu verstehen: „Christus und Sophie." Es ist jene[208]) „Liebe, die nur über den Sternen thront", jener Glaube, „daß die Liebe der Flug zum Himmel ist."[209]) Denn[210]) „wer kann aus sich selbst erlöst werden ohne die Liebe", welche „aus dem irdischen Leben ins himmlische führt?" Immer ist die romantische Liebe religiöser Sehnsucht verwandt. So konnte Jean Paul einmal sagen[211]): „Die einzige Maria adelt alle Weiber romantisch; daher eine Venus nur schön, aber eine Madonna romantisch sein kann." So ist im „Verschwender" entscheidend der Sieg Cheristanes über Amalie, wie christliche Frömmigkeit und Jenseitigkeit über jubelnde Lebensbejahung und Sinnenfreudigkeit. Denn darin liegt doch wohl die tiefere Bedeutung der Handlung. Wenn Raimund diese letzte, geheimste Absicht, die doch so offenbar ist, nicht in begrifflicher Fassung noch besonders zum Ausdruck bringt, so ist eben auch darin gerade jene hohe Kunst des Dichters unverkennbar, der rein anschaulich phantasiemäßig gestaltet, ohne der verstandesmäßigen, nüchternen Reflexion zu bedürfen. Nun vertritt zwar Prisching[212])

205) Elster, Prinzipien I, S. 97.
206) Werke Bd. 13, S. 404.
207) Werke Bd. 2, S. 98.
208) E. Th. A. Hoffmann, Die Elixiere des Teufels. S. 348.
209) Bettina, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Bd 2, S. 3.
210) Bettina, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Bd. 2, S. 140.
211) Vorschule der Ästhetik, S. 91.
212) S. 17.

eine von Grund auf andere Auffassung, der ich aber durchaus nicht zustimmen kann. Er meint: Cheristane, die schon mit Schluß des ersten Aktes die Erde verläßt, war Flottwells Jugend-Geliebte, von der ihn ein feindliches Schicksal trennte. Amalie ist eine zweite Liebe, die zur Ehe führt. So ist der Unterschied allerdings veräußerlicht und vor allem die Situation nicht dramatisch gedacht. Innerhalb des zweiten Aktes herrscht Amalie allein. Cheristane wird nicht erwähnt. — Nun lassen sich aber folgende Einwände dagegen erheben. Einmal ist die Meinung nicht ganz zutreffend, Cheristane würde im zweiten Akte nicht erwähnt. Man denke aber an die tief eindringlichen Bettler-Szenen, welche den zweiten Akt erfüllen; der Bettler erscheint doch gerade an Stelle der Fee Cheristane, und so schwebt sie sichtbar-unsichtbar über dem Ganzen. Ich kann darin keine Veräußerlichung erkennen, sondern ganz im Gegenteil eine Verinnerlichung. Ferner vermißt Prisching die dramatische Auseinandersetzung zwischen Cheristane und Amalie wie im „Dissipateur." Nun eine ähnliche Szene findet sich im „Verschwender" nicht; in dieser Form hatte Raimunds Dichtung keinen Raum dafür. Der Grund ist offenbar: es handelt sich eben im „Verschwender" nicht um den bloßen Gegensatz zweier Frauen wie bei Destouches, sondern um den Gegensatz eines sterblichen (Amalie) und eines unsterblichen (Cheristane) Wesens. Ist dies nun aber ein rein[213]) „temporärer Gegensatz"? Man frage doch einmal: was bedeutet denn Amalie für Flottwell? Warum bringt sie, sein treues Weib, Flottwell nicht die Erlösung? Dies ist doch offenbar der tiefere Sinn der äußeren Vorgänge: Auch Amalie ist nicht fähig, Flottwells Seele zu retten, weil irdische Liebe nicht die letzte Erfüllung und Erlösung ist. Nur die himmlische Liebe aber vermag diese höchste Sendung zu erfüllen. (Prischings Einstellung erklärt sich wohl dadurch, daß er auch der Erlösungsidee, die doch deutlich ausgesprochen wird[214]), in seinen Ausführungen keine Beachtung widmet.) So ist m. E. Prischings Meinung unhaltbar. — Dies Erlebnis: Sieg der christlichen Frömmigkeit über Sinnensfreude — wie es im „Verschwender" dargestellt ist als Sieg Cheristanes über Amalie — kam aus der Tiefe der romantischen Seele. In höchst charakteristischer Weise gestaltet dies Eichendorff im „Marmorbild"; hier wird derselbe Gedanke als Sieg der Madonna über Venus dargestellt. Aus den Trümmern des einstigen heidnischen Tempels steigt[215]) „ein anderes Frauenbild"

„Ein Kindlein in den Armen
Die Wunderbare hält
Und himmlisches Erbarmen
Durchdringt die ganze Welt."

---

213) Prisching, S. 17.
214) Werke, S. 520.
215) Werke, Bd. 1, S. 403.

In solchem Erlebnis und in der Kunst als Niederschlag dieses Lebensgefühls sucht das religiöse Gemüt eine Entladung; auf diese Weise erstrebte man eine innige Verschmelzung von Kunst und Religion, die Kunst hat die höchste Sendung des Lebens überhaupt zu erfüllen. Diese hohe Auffassung von Kunst — denn nur so ist es möglich, religiöse Fragen in das Reich der Dichtung einzubeziehen, und dies war doch Raimunds Ziel, besonders im „Verschwender", wie zu zeigen versucht wurde, — ist nun auch unserem Dichter eigen. So findet sich einmal in seinen Briefen folgende wichtige Äußerung[216]): „Ich gehöre nicht mir, ich gehöre meiner Kunst, und wenn ich für sie untergehe, so habe ich mich für etwas geopfert, das treu an mir gehalten." So ist der Künstler Priester im Dienste der Kunst. Hier berührt sich Raimunds Kunstauffassung aufs engste mit der Romantik. Die Kunst wendet sich den letzten und höchsten Dingen zu, Kunst ist der Stern des Lebens, sie ist[217]) „über den Menschen, Kunstgenuß ist ein Gebet", denn[218]) „Dichter und Priester waren im Anfang Eins." Dies schwebte der Romantik als Ideal vor, und jeder romantische Dichter suchte es auf seine Art zu verwirklichen. —

Echt romantisch ist auch die Auffassung der Natur im „Verschwender." Auch in dieser Dichtung ist die tiefe Liebe des Dichters zur Natur zu spüren, des Dichters, der in inniger Verbundenheit mit der Natur lebend, das geheime Leben und Weben der Natur fühlt; so denkt er sich die ganze Natur beseelt. Es sei besonders darauf hingewiesen, daß diese Auffassung der Natur schon für die ersten Werke des Dichters charakteristisch ist, und deshalb ist der Einfluß Gozzis auf den „Verschwender" in dieser Hinsicht wohl nur sehr gering. So z. B. im „Bauer"[219]): Die Fee Lacrimosa wohnt auf einem Wolkenschloß. An einem heiteren Juliustag fährt sie auf einem Sonnenstrahl zur Erde. Dies erinnert an Tieck, wenn in der „Sommernacht" der Gesang der Feen ertönt[220]):

„Wir schwimmen durch gold'ne Nebel,
Wir grüßen den scheidenden Tag,
Wir kommen auf Strahlen des Mondes
Und folgen voll Freuden dem Ruf."

Aus der Liebe zur Natur geht die Naturbeseelung hervor, die nun die Grundlage des[221]) mythologischen Naturgefühls bildet: In der erwachenden Romantik keimt die Sehnsucht nach dem Mythus.[222]) „Wir haben keine Mythologie", so klagt Friedrich Schle-

216) Briefe Nr. 112.
217) Wackenroder, Bd. 1, S. 80 und 83:
218) Novalis, Bd. 2, S. 126.
219) Werke S 127.
220) Werke, Nachgelassene, S. 5.
221) Elster, Prinzipien I, S. 364 f.
222) F. Schlegel, Jugendschriften, Bd. 2, S. 358.

gel, die „neue Mythologie muß aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden." Die Tendenz dieser neuen Mythologie zielt auf eine[223]) „mythologische Ansicht der Natur." Aus dem tiefsten Grund des romantischen Lebensgefühls kommt diese Sehnsucht nach einer letzten Einheit von Natur und Geist. In einer solchen innigen Verbundenheit mit der Natur lebt nun Cheristane. Es ist, als ob sie ihr Wesen ausströme in die Natur und in dieser Spiegelung ein Bild hervorzaubere, erfüllt von höchster Poesie und himmlischen Klängen. In jener Szene (I, 15), als Cheristane auf Rosenschleiern, von Geniengruppen umgeben, langsam über den abendlichen See schwebt, wie sich die Rosenschleier in Trauerflöre verwandeln, da hat Raimund ein Bild von hohem Stimmungswert geschaffen. Dieselbe Stimmung, welche die Seele durchdringt, erfüllt auch die Natur, als Cheristane von dieser Erde scheidet (S. 471):

„Die Sonne sinkt, die Blumen neigen ihre Häupter, und meine Genien weinen still."

Aus solcher Übereinstimmung schließt Tieck auf ein verwandtes Wesen, das in der Natur waltet: es ist[224]), „als wohne ein uns befreundetes Wesen darin, das uns versteht und sich uns mittheilen möchte; es lacht mit uns, wenn wir fröhlich sind und schluchzt, wenn wir trauern." Diesen Geist, welcher der Natur innewohnt, wollte die Romantik in ihrer Dichtung hervorzaubern, die Romantik[225]), „diese verkörperte Geisterwelt", wie Jean Paul sie nannte, im Gegensatz zu der „vergötterten Körperwelt der griechischen Mythologie." Denn[226]) „die Natur" ist die eine von den „wunderbaren Sprachen", die in ihrer „geheimnisvollen Kraft von dem Unsichtbaren kündet, das über uns schwebt", und das Worte nicht in unser Gemüt herabziehen. Aber diese Sprache der Natur, ihr geheimes Wesen und Wirken enträtselt nur das Geschöpf, in welchem noch diese uranfängliche Einheit lebendig ist; der Mensch aber hat sich aus dieser Einheit gelöst; deshalb Cheristanes wehmutsvoller Ausbruch bei ihrem Scheiden (S. 471):

„Doch könntest Du des Donners Sprache und des Sturms Geheul verstehen, Du würdest Cheristane um Dich klagen hören."

Der Mensch stellt jene Stufe des Zwiespalts dar, wo er die Stimmen der Natur nicht mehr verstehen kann. Die Natur wird ein entgöttertes Dasein, und die Dichtung ist ein Ausdruck der Klage über diese Entseelung, über jene „unglückliche Zeit, wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein, wenn die Elementargeister in ihre Re-

223) F. Schlegel, Jugendschriften, Bd. 2, S. 360.
224) Tieck, Schriften, Bd. 4, S. 89.
225) J. Paul, Werke, Bd. 49, S. 73. f.
226) Wackenroder, Bd. 1, S. 64.

gionen gebannt und aus weiter Ferne in dumpfen Anklängen zu den Menschen sprechen werden, wenn dem harmonischen Kreise entrückt, nur ein unendliches Sehnen ihm die dunkle Kunde von dem wundervollen Reiche geben wird, das er sonst bewohnen dürfte, als noch Glaube und Liebe in seinem Gemüt wohnten."[227]) Es ist die Trauer um das verlorene Paradies, die den Menschen erfüllt, in hymnischer Form bei Novalis[228]): „Unendlich war die Erde — der Götter Aufenthalt"; und im Märchen heißt es[229]): Vorzeiten, als Gott noch selbst auf Erden wandelte." Deshalb, weil jene Zeiten vergangen sind, entschwebt Cheristane wieder in Himmelssphären, auf ihr Erdendasein folgt die Rückkehr in den Ursprung, in die „Heimat"; denn Untergang ist das Schicksal des Göttlichen in der Welt, Vernichtung des Himmlischen, das in dieser Welt keinen Raum hat. Deshalb lebt das Göttliche in höheren Sphären. So steht das gotterfüllte Sein gegen die entgötterte Welt. Nur die Sehnsucht des Menschen, in dessen Herzen ein Funke des Göttlichen zündete, dem der Trieb himmelwärts eingeboren ist, weist den Weg, und sein Herz fühlt die Ausstrahlungen des höheren Seins. So ist es höchst bedeutsam, daß nur Flottwell die Verbindung mit dem Wunderbaren ahnt. (Dies wird später im Zusammenhang mit den Bettlerszenen noch zu zeigen sein.) Die Idee des Mythus gewann zentrale Bedeutung; im Mythus erschloß sich den Romantikern der tiefste Sinn der Kunst überhaupt[230]) „denn Mythologie und Poesie, beyde sind Eins und unzertrennlich." Entscheidend war die Einsicht, daß der Mythus, dessen Ursprung in der Seele einer Volksgemeinschaft ist, also auch wieder Gemeinsamkeit schaffend, die höchste Sendung aller Kunst erfüllt. Die Mythologie ist der „mütterliche Boden", der „feste Halt"; „die Menschheit ringt um ihr Centrum. . . . Soll die Kraft der Begeisterung auch in der Poesie immerfort einzeln versplittern? Soll das höchste heilige immer namenlos und formlos bleiben, im Dunkel dem Zufall überlassen?" Aus den Tiefen der Volksseele kommt dem Dichter entgegen, was er in seinem Werke bildet. Die Mythen sind in Sage und Märchen vorgebildet, und so ergriff die Romantik solche Stoffe mit wahrer Begeisterung. Auch in Raimunds Dichtung herrscht der Volksglaube. „Es sind lauter kleine Mythen, lauter solche kleinen Szenen, in die ein Höheres hineinspielt, oft drohend und finster"[231]), wie Hofmannsthal sehr fein beobachtet. Solche Züge aus dem Volksaberglauben finden sich — wenn auch weniger im „Verschwender", aber es sei hinzugefügt, um die Untersuchung über das Romantische zu ergänzen — besonders im „Alpenkönig" (S. 311):

227) E. Th. A. Hoffmann, Werke Bd. 1, S. 303.
228) Werke, Bd. 1, S. 28
229) S. 59.
230) F. Schlegel, Bd. 2, S. 358.
231) Lebensdokumente, S. 5.

„Wie können sie sich denn heute in diese berüchtigte, verrufene bezauberte Gegend wagen? Haben sie nicht die wilde Jagd gehört? Heut' jagt der Alpenkönig."

In diesem Glauben kommt zum Ausdruck, daß die ganze Natur bezaubert ist; denn es walten höhere Wesen in ihr, und also spricht ein verzauberter Geist aus der Natur. Von den Romantikern dichtete zunächst Tieck solche Naturmärchen; charakteristisch ist, was er im Phantasus über ihre Entstehung sagt[232]): „Die Natur, selbst die schönste Gegend, hat ihre Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahndungen, so verwirrte Schatten durch unsere Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen und uns in das Getümmel der Welt hineinretten möchten. Auf diese Weise entstehen nun wohl auch in unserem Innern Gedichte und Märchen, indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern, und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken; diese Gebilde können dann freilich den Charakter ihres Erzeugers nicht verleugnen. In diesen Natur-Märchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsamste mit dem Kindischen, und verwirrt unsere Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, und diesen selbst nur in unserm Innern zu lösen und frei zu machen."

Die Romantik kannte nicht nur dies innige Verwobensein mit der Natur — was z. B. in der oben vergleichsweise angeführten „Sommernacht" zum Ausdruck kommt —, oftmals schlägt dies Gefühl in sein Gegenteil um und verwandelt sich in Furcht und Grauen. Dies Entsetzen, das etwa Tieck der Natur gegenüber empfand, erfüllt in unheimlicher Weise seinen Runenberg[233]): „Er sprang auf und wollte entfliehen, denn er hatte ehemals von der seltsamen Alraunenwurzel gehört, die beim Ausreißen so herzdurchschneidende Klagetöne von sich gebe, daß der Mensch von ihrem Gewinsel wahnsinnig werden müsse. Die Schrecknisse der Natur aus innerer Feindseligkeit gegen die Menschen stellt Raimund im „Alpenkönig" dar (II, 6, S. 344):

„Und willst Du Elemente Brüder nennen,
Lern' ihre Wut und ihre Schrecken kennen!
So soll Dich Wasser, Feuer, Luft und Erd' bekriegen." —

Überblickt man noch einmal zusammenfassend den gedanklichen Gehalt der Dichtung, so läßt sich etwa sagen: Zufriedenheit als Lebensideal, Erlösung durch himmlische Liebe, seine Auffassung der Natur — dies ist wohl in wesentlichen Zügen, was der Dichter im „Verschwender" zum Ausdruck bringen wollte, alles in sinnvoller Verflechtung und künstlerischer Durchdringung. Darüber

232) Tieck, Schriften, Bd. 4, S. 128.
233) Schriften, Bd. 4, S. 216.

hinaus liegen noch jene wesenhaften Fragen nach dem Sinn von Leben und Tod, Schicksal und Schuld, jene letzten Fragen, die alle um dies Eine kreisen: Das Tragische des Lebens.

Tragik und Komik.

Wie bei der Darstellung von Raimunds Weltanschauung zu zeigen versucht wurde, beherrschte den Dichter ein tragisches Lebensgefühl; tragisch war das tiefste Erlebnis von der Welt als Zwiespalt. Leben ist Leid, das schien ihm der Sinn des Daseins zu sein. Es wurde schon erwähnt, daß einer von des Dichters Briefen[234]) wichtige Äußerungen über den „Verschwender" enthält und so eine wertvolle Handhabe zur Deutung dieses Werkes darbietet. Man sah, daß das Schicksal bei Raimund nicht das allumfassende Weltenschicksal bedeutet, sondern die einfachen, alltäglichen Schicksal der Menschen, die ihm nahestanden, jener Menschen der bürgerlichen und bäuerlichen Welt, die Schicksale des noch ungebrochenen Menschen aus dem Volke. Nimmt man nun an, daß das Tragische in Raimunds Dichtung in der Gestalt[235]) erscheint, wie dies aufzuzeigen versucht wurde, so gilt es nun, besonders im Hinblick auf den „Verschwender" die Berechtigung dieser Annahme zu erweisen.

Raimund will in seinem letzten Werk das Schicksal Flottwells darstellen. Nicht in äußeren Verhältnissen liegt es, in ihm selbst, in der Tiefe seiner Seele ruht das Schicksal, daß er ist, wie er ist — sein Charakter — dies ist sein Schicksal. Das Los eines solchen Herzens aber ist Untergang. Raimund selbst hat dies klar und deutlich ausgesprochen in dem Brief an F. L. Schmidt: Eigentlich[236]) „müßte er untergehen", weil er ein „zwar edles, aber zu wild-leidenschaftliches Herz" besitzt. (Weshalb der Dichter Flottwell nicht eigentlich untergehen läßt, erklärt er in den nachfolgenden Sätzen eindeutig.) Man hatte den Dichter mißverstanden, obgleich schon in der Dichtung völlig sichtbar ist, was er meint[237]):

„Kein Fatum herrsch' auf seinen Lebenswegen
Er selber bring' sich Unheil oder Segen."

Wenn nun dies wild-leidenschaftliche Herz sein Schicksal ist, wie steht es dann mit der Schuld für einen solchen Menschen? Als Flottwell einst die „letzte Höhe in dieser Welt erreicht" nun über sein Schicksal nachsinnt, da muß er bekennen[238]) „durch eigne Schuld" ist er dahin gekommen. Wie aber faßt Raimund den Begriff der Schuld? Die Bedeutung der Vorgänge weist uns den

---

234) Lebensdokumente, S. 49.
235) Vgl. S. 25 dieser Arbeit.
236) Lebensdokumente, S. 49.
237) Werke, S. 466
238) Werke, S. 500.

Weg. Cheristane stellt einen Versuch zu Flottwells Rettung an; nicht so sehr, weil sie an eine völlige Wandlung Flottwells glaubt. Sein Charakter ist sein unentrinnbares Schicksal. Auch Cheristanes unendliche Liebe kann daran nichts ändern. Aber Cheristane ist bemüht, Flottwell zur Einsicht gelangen zu lassen. Aus diesem Grunde stellt sie ihm den Bettler in seinen Lebensweg, daß er die geheimnisvolle Gestalt nicht deuten kann, daß er das Wesen des Bettlers nicht erkennt, dies ist seine Schuld. Denn indem er den Bettler nicht erkennt, erkennt er sein eignes Ich nicht, das aber ist die größte Schuld nach des Dichters Ansicht, wie er sie im „Alpenkönig" ausgesprochen hat[239]): Die größte (Schuld), denn Du kennst Dich selber nicht." —

Man sah schon, daß Raimund das Tragische in seine Dichtung einbeziehen wollte. Worin besteht nun „der besondere Charakter des Tragischen" im „Verschwender"? Es ist in sich selbst einsichtig, daß wir die[240]) „Zerstörung nur materieller Güter" nicht als tragisch empfinden. Wenn nun im „Verschwender" aus dem reichen Edelmann der arme Bettler wird, so ist dies nicht an sich tragisch. Die Darstellung dieses äußeren Vorganges konnte auch nicht die Absicht des Dichters sein. Vielmehr kam es ihm auf die Auffassung des Charakters an, er wollte in die Tiefe dieser Seele hineinleuchten. — Wie nun Cheristane sich vergeblich bemüht, Flottwells Seele zu retten, wie ihre heiße, tiefe Liebe nichts an seinem Schicksal zu ändern vermag, darin klingt das Tragische der Dichtung schon an. Der Verlauf der Dichtung stellt die einzelnen Stufen der Tragik dar. Es ist — wie man sah — die Seele das Schicksal des Menschen; das Gefühl, das an der Welt zerbricht, weil es keine Grenzen kennt und anerkennt.[241]) „Zu wild ist Deine Phantasie, zu hochbegehrend." Als Cheristane ihm das Geheimnis verkündet, das sie in ihrem Herzen bewahrt: daß sie ein unsterbliches Wesen sei, da bäumt sich Flottwell leidenschaftlich auf gegen das, was ihm die Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches versagen will[242]):

„Flottwell (wild und heftig): . . .
Wer wagt den Raub an meinem liebsten Gut?
Cheristane: Das Schicksal!
Flottwell: Glaub' es nicht . . . Ich laß' Dich nicht aus meinen Armen . . ."

Aber sein Traum, Cheristane als Weib heimzuführen, ist nur ein schöner Wahn. So wird aus Gemeinsamkeit — Einsamkeit! In der Unerfüllbarkeit der Liebeshoffnungen[243]) besteht die Tragik,

239) Werke, S. 343.
240) Elster, Prinzipien I, S. 290.
241) Werke, S. 469.
242) Werke, S. 469 f.
243) Elster, Prinzipien I, S. 291 f.

eine Tragik im gesteigerten Sinn: ein märchenhafter Zauber liegt über der großen Liebesszene (I, 15). Drei Jahre sind vergangen, als Flottwell einst seine Geliebte erblickte. Nun soll die Welt sie als sein treues Weib grüßen. Da, in dem Augenblick, als er sein Glück erfüllt glaubt, erfährt er die tiefste Vernichtung seiner Wünsche. Erschüttert bricht er zusammen: "O Gott! Laß mich in meinem Schmerz vergehen!" — So weiß der Dichter gerade den entscheidenden und also „wirksamsten" Augenblick heraus zu greifen. Raimund hat Szenen von erschütternder Tragik geschaffen, um so ergreifender, als gerade in die Szenen des hellsten Jubels und der brausenden Freude das Tragische einschlägt wie ein vernichtender, todbringender Blitzstrahl. Die Dichtung, welche mit Tönen des Jubels einsetzt, schlägt noch im ersten Akt in bitterstes Leid um (I, 15). Wie die Begrüßung der Gäste (I, 10) das Bild froher Gemeinsamkeit darstellt, so erweist sich später (III, 10) dies Bild als Trugbild. Wie eine Gewitterspannung der Atmosphäre, die sich zum Schluß unheilbringend entlädt, wirken die Bettlerszenen im zweiten Akt. Der Gesang des Bettlers ertönt als „Grablied aller Lust" (II, 3). Ruheloses Umhertreiben ist das Los des mit der Welt zerfallenen, des unerlösten Menschen. Leben ist Dissonanz, Tod ist Erlösung vom Leid des Lebens. Der Tod zerstört das Leben; aber die unendliche Liebe ist stärker als Grenze und Gesetz. Wie der Tod alle Grenzen aufhebt, so öffnet sich das „Reich der grenzenlosen Liebe." Der sich sehnende Mensch erlöst sich in dieses Reich der Liebe, in die himmlische „Heimat". Es ist diese „neue Heimat", wie Novalis sie grüßt, wo „im Tempel des himmlischen Todes"[244]):

„Die Lieb' ist freigegeben
Und keine Trennung mehr
Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer."

Darin wird aber die romantische Auffassung des Todes sichtbar.[245]) „Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ew'gen Lebens." Auf diese Weise empfängt der Tod einen neuen Sinn. Er ist nicht mehr Ende, Auflösung, sondern Anfang, der Bringer neuen Lebens. „Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich."[246]) Ein Gefühl unaussprechlicher Seligkeit bemächtigt sich des von Todessehnsucht erfüllten Menschen, jene Seligkeit[247]) „man sei nicht mehr auf dieser Erde." Den Himmel nennt Raimund einmal den „Thron der ew'gen Wonnen."[248]) Und so

244) Werke, Bd. 1, S. 50.
245) F. Schlegel, Jugendschriften, Bd. 2, S. 303.
246) Novalis Werke, Bd. 2, S. 113.
247) Wackenroder, Bd. 1, S. 41.
248) Werke, S. 243.

ist im „Verschwender“ dies entscheidend: nicht im Diesseits (Amalie), sondern im Jenseits (Cheristane) wird dem Menschen Erlösung zuteil. Tragisch ist also die Dissonanz von Mensch und Welt, die erst gelöst wird durch den Tod. Dies aber ist gleichsam die tragische Flottwell-Lehre[249]):

> „Lebt ein Gemüt, das rein beglückt auf Erden?
> Der Weise lügt es oft, es wähnt's der Tod!“

Reines Glück ist nicht für den Menschen, darin liegt die Beschränkung unseres irdischen Wesens, das aber ist die Tragik des Menschseins. Alles Sehnen und Fühlen des Menschen weist in das Jenseits; das Leben gleicht dem Strom, der sich in ewiger Bewegung in das Meer der Unendlichkeit ergießt. So erfährt Flottwell, daß der höchste Wert des Daseins dies Eine ist: das Jenseits. —

Man kann wohl sagen, das Tragische ist der Urgrund dieser Dichtung, aus dem sie hervorstieg. Aber erst die Fülle der tragischen und der komischen Szenen, die sich in buntem Wechsel folgen, erst diese Verschmelzung ist wahrhaft charakteristisch für den „Verschwender“. In diesem entscheidenden Zug eint sich nun Raimund mit der Romantik. Friedrich Schlegel[250]) stellte ja die berühmte Forderung einer Vereinigung aller poetischen Formen und Gattungen auf; denn[251]) „alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind lächerlich.“ Diese Verschmelzung kam aus einem letzten, tiefen Grund; es ist das Erlebnis von der Welt als Chaos. Dies ist der Urgrund des romantischen Lebensgefühls. Das chaotische Lebensgefühl wird durch das Prisma der Welt gebrochen in das Tragische und das Komische; und die Kunst wolle diese beiden Formen der geistigen Welterfassung zum Ausdruck bringen. So ist auch im „Verschwender“ jene echt romantische Vermengung höchst bedeutsam. Raimunds künstlerischem Willen, das Leben in seiner unendlichen Vielgestaltigkeit zu erfassen, entspricht eben jene Vereinigung des Tragischen und Komischen in der Dichtung; denn darin liegt die Buntheit und Fülle des Lebens. Der Dichter bringt dies einmal mit folgenden Worten zum Ausdruck[252]):

> „Nun war mein Zweck erreicht; man weint' und mußte lachen, —
> Was kann man auf der Welt denn sonst noch viel mehr machen? —“

Dies ist zwar nicht so zu verstehen, als ob Raimunds Kunst auf das Rührselige abziele, beweisen doch allein die Aufführungen seiner Werke das Gegenteil. Mit Recht sagt daher Castle, in Raimunds Werk ist[253]) „Menschenschicksal dargestellt, so tief gegriffen,

249) Werke, S. 12.
250) Jugendschriften, Bd. 2, S. 220, Nr. 116.
251) Jugendschriften, Bd. 2, S. 191, Nr. 60.
252) Werke, S. 559.
253) Werke, S. 67.

daß es uns ans Herz greift." Im letzten Grunde mochte wohl auch Raimund die geheime, innerste Verwandtschaft des Tragischen und Komischen ahnen, welche eben für den romantischen Dichter charakteristisch ist[254]: „Das Lachen ist den Thränen wohl näher verwandt als die meisten glauben." Man könnte sich dies als einen kaum merklichen Übergang vom Komischen zum Tragischen sehr wohl denken. Der Humor ist es, welcher beide Pole verbindet, indem er sich hinsichtlich seiner Wirkung[255] vom gemeinhin Komischen entfernt, nähert er sich der Wirkung des Tragischen. — Im Rahmen seiner Zeit bedeutet nun die Einbeziehung des Tragischen in die Sphäre der Dichtkunst, wie es durch Raimund geschah, seine höchste eigene Leistung. Dagegen fand er das Komische im Volksstück seiner Zeit vor. Raimunds „Verschwender" weist nun mannigfache Spielarten des Komischen auf und die Dichtung enthält viele komische Züge in wohl gelungener Verwendung, sodaß die komischen Szenen ihre Wirkung nie verfehlen. Eine der[256] „Hauptformen des Komischen" ist das komische Handeln; charakteristisch ist der Gegensatz zu allgemein üblichen Anschauungen. So z. B. im „Verschwender" die kurze Szene zwischen Chevalier Dumont, Helm und Pralling[257]:

„Dumont: Und ick bewundre der Natur.
Helm: Das nimmt mich Wunder.
Chevalier: Sie sind ja kurzsichtig.
Dum.: Das sind der Menschen alle.
Pralling: Und wenn Sie fahren, schlafen Sie im Wagen.
Dum.: Das macken nichts. Ein wahrer Naturfreund müssen
ihre Schönheit auch im Schlaf bewundern können.
Helm: Das kann ich nicht;"

ferner in der Szene zwischen Dumont und dem alten Weib (II, 6). Nachdem für Dumont auch das alte Weib Gegenstand seiner Naturbewunderung ist, blickt er ihr nach[258]:

„Ick sein so aufgeregt, daß mir jeder Gegenstand gefallen;"

kein Schauspieler wird versäumen, diese Worte mit der Geste völliger Ruhe und Gelassenheit zu begleiten. Recht wirkungsvoll ist auch jene Szene Valentins, in welcher er alle seine Fähigkeiten aufzählt, gewiß nicht ohne „Anspruch auf besondere Anerkennung"[259]:

„Viertens kann ich schreiben, lesen,
Hab' vom Rechnen eine Spur."

Das war allerdings eine unerhörte Ausnahme. Und man wird Valentin eine gewisse Anerkennung nicht versagen, wenn man sei-

254) Tieck, Werke. Bd. 4, S. 97.
255) Elster, Prinzipien I, S. 351.
256) Elster, Prinzipien, I, S. 322 ff.
257) Werke, S. 463.
258) Werke, S. 480.
259) Werke, S. 458.

ner dummen Brüder und Vetter im Volksstück gedenkt. Zu dem Witz, wofür die eben angeführte Szene als Beispiel gelten mag, gesellt sich ferner die Situationskomik. Hier entfaltet sich ein weites Reich der Möglichkeiten; sehr wirkungsvoll ist die Verbindung verschiedener komischer Elemente. So z. B. die Fügung der Umstände, verquickt mit Ironie (II, 21)[260]):

Valentin: „He! Herr Kellermeister, wo gehn sie hin?

Kellermeister: Mir ist am großen Faß ein Reif abg'sprungen, ich muß den Wein abziehen.

Val.: Ha! Das ist ein Wink des Schicksals! Mann! Ich folge Dir. (Geht tragisch mit dem Kellermeister ab.)"

Die Komik der Täuschung und Verwechselung findet sich in einer anderen ergötzlichen Szene (II, 33)[261]):

Rosa: „Was tust denn, Valentin? So laß ihn gehn! Ich hab' ja g'hört, Du bist betrunken.

Val.: Wer hat Dir das entdeckt? Gott! Ich bin verraten.

Val.: Laß mich gehn, der Kammerdiener hier muß unter meinen Händen sterben.

Rosa: Es ist ja nicht der Kammerdiener!

Val.: Nicht? Das macht nichts. Es wird's schon ein anderer Spitzbub sein."

Auch verschiedene Arten des Witzes finden sich im „Verschwender" in glücklicher Verwendung. So z. B. der Formwitz des radebrechenden Dumont (II, 6):

„Dum.: O Natur! Du sein groß ohne H'Ende."[262])

ferner der Formwitz durch die Schreibweise (II, 6):

„Dum.: Ich will Dich gans von ferne sehen."

Auch der Witz des Doppelsinns findet sich in dieser Szene (II, 6)[263]):

„Dum.: Du sein wahrhaft aus der niederländischen Schule?

Weib: Ich bin ja gar nie in die Schule gegangen."

Wie hier der Witz dem Wort „Schule" in seiner doppelten Bedeutung anhaftet, nämlich einmal als Erziehungs- und Bildungsanstalt und ferner als Zusammenschluß künstlerisch Gleichgesinnter, so ist an anderer Stelle der Doppelsinn des Wortes „Pfund" die Grundlage des Witzes, nämlich: Pfund als Gewicht und als Banknote (I, 6)[264]):

„In London, da singen s'gar nach dem G'wicht. Da kommt eine von den großen Noten auf ein ganzes Pfund, darum heißt man s'auch die Pfundnoten. Da verdient sich eine an einem einzigen Abend einige Zenten. Die müssen immer ein paar Pferd' halten, daß sie ihnen das Honorar nachführen."

260) Werke, S. 491.
261) Werke, S. 495.
262) Werke, S. 479.
263) Werke, S. 479.
264) Werke, S. 458.

Besonders originelle Charakterkomik ist im „Verschwender" nicht zu finden. Valentin ist mehr Spaßmacher, als komischer Charakter im eigentlichen Sinne. Wohl kann er seine Herkunft aus dem alten Geschlecht des Hanswurst nicht verleugnen, jenes Hanswurst, dessen weitverzweigter Stammbaum sich im Wiener Volksstück durch die Jahrhunderte[265]) hindurch verfolgen läßt. Eß- und Trinklust (II, 21), Streben nach Gold (I, 10), Anspielung auf die Dummheit (I, 6), Herkunft aus dem Handwerkerstand (I, 6) — in allen diesen Eigenschaften deutet die Gestalt Valetins auf Hanswurst hin. Hier schafft Raimund wenig Neues, er folgt der Tradition und dichtet die Gestalt fort. Wichtig aber ist dies: Valentins Wesen geht nicht in der Komik auf wie das des Hanswurst (— damit soll keineswegs der Wiener Hanswurst mit seiner tollen, volkstümlichen Lustigkeit verurteilt werden—). Raimunds Absicht lag eben in einer anderen Richtung, er wollte Valentins menschliche Eigenart entfalten, dies ist an anderer Stelle noch auszuführen. Also nicht in der Ausführung besonders eigenartiger komischer Züge liegt die tiefere Bedeutung des Valentin im Verhältnis zum zeitgenössischen Volksstück, vielmehr steckt in den komischen Valentinszenen noch viel ererbtes Possengut. Wohl aber darin, daß er nicht mehr als Spaßmacher die Hauptsache ist, und daß in dem Spaßmachen nicht mehr seine Hauptbeschäftigung besteht, darin ragt er über die bloße Posse bedeutsam hinaus. So bildet Raimund eine Reihe komischer Züge in sein Werk hinein, es herrscht harmloser Witz und heitere Laune in den komischen Szenen. Es gelingt dem Dichter durchaus, uns in scherzhaft-lustige Laune zu versetzen und zum fröhlichen, ungebundenen Lachen zu bringen; das erweisen die Raimund-Aufführungen und auch besonders die des „Verschwenders" auf allen guten Bühnen. Wie die Festszenen des „Verschwenders" ein[266]) „Rausch der Fröhlichkeit" sind, so liegt in der Lebenskraft des völlig ungebrochenen, lebensbejahenden Menschen (Flottwell) ein Lachen der hellsten Freude. Und in diesen Kreis von Menschen tritt nun Valentin, der seine Witze zum Besten gibt, über die man lacht wie über die Eigenheiten und Sonderbarkeiten des Chevalier Dumont; es ist ein Verlachen der Einfältigkeit und Narrheit. Es ist der Hanswurst, der in der romantischen Komödie seine Auferstehung feiert, Hanswurst, der[267]) „bekannte, berüchtigte, verbannte, der jetzt wiedergekommen ist, um sein Vaterland zu besuchen." Aber der harmlose Scherz steigert sich zu jenem Humor, welcher das Leben von erhöhter Warte aus überschauen will und eine tief ergreifende Stimmung auslöst wie in

265) Enzinger, S. 323 f.
266) F. Schlegel, Jugendschriften, Bd. 1, S. 11.
267) L. Tieck, Nachgelassene Schriften, S. 125.

dem berühmten Hobellied, über dem eine unvergleichlich heitere Ruhe und wundervolle Abgeklärtheit liegt[268]):

„Da streiten sich die Leut' herum
Oft um den Wert des Glücks
Der eine heißt den anderen dumm,
Am End' weiß keiner nix.
Das ist der allerärmste Mann,
Der andre viel zu reich,
Das Schicksal setzt den Hobel an
Und hobelt s'beide gleich."

In denkbar schlichter Form und eben deshalb zutiefst in das Menschenherz dringend, will er uns verkünden: Das ist Menschenlos.[269]) „Der Mensch denkt, der Himmel lenkt." — So stehen dem Dichter alle Töne in einer ihm und ganz allein ihm eigenen Weise zu Gebote, das Komische und das Tragische und der Humor des Lebens. Mit vollendeter Kunst aber weiß der Dichter jene Elemente zu vereinigen. Niemals dringt das Komische in tragische Szenen störend ein, sondern komische und tragische Szenen folgen sich in buntem Wechsel bis zu jenen Höhepunkten des mehr erdhaften Humors im Hobellied und der Himmelssehnsucht des Menschenherzen in der Verkündigung der Erlösung.

Das Wunderbare.

Es ist höchst wesenhaft für Raimunds Kunst, daß er immer und mit besonderer Vorliebe die Form des Märchens verwendet. Einkleidung eines Stoffes in das Gewand des Märchens war eine damals beliebte Kunstform. Aber das Märchen Raimunds bedeutet mehr als die [illegible]lose Ausbildung eines überkommenen Formtypus. Man sah schon, wie wirklich das Märchen die seinem Wesen gemäße Form war, und also erfüllt es einen tiefen Sinn; es erscheint als[270]) „Symbol für tiefere Gedanken." Was Erich Schmidt in dieser Hinsicht von Raimunds gesamter Dichtung sagt, daß er[271]) „das Märchen nicht bloß zur flüchtigen Anregung der Phantasie" verwende, „nicht bloß zu Dekorationszwecken . . ., sondern es der Verklärung des Alltäglichen, der wunderbaren Versinnlichung poetischer Gedanken" dienstbar mache, das gilt mit besonderem Recht für den „Verschwender".

Träger des Wunderbaren in diesem letzten Werk ist Cheristane mit ihren dienstbaren Geistern. Das rein äußere Zeichen ihrer Macht bilden die Zauberperlen (S. 465); darauf, wie auf die Verwandlungen, die eben den Märchen eigen sind, wurde schon hingewiesen. Höchst bedeutsam ist nun die Gestalt des Bettlers, der

268) Werke, S. 510.
269) Werke, S. 510.
270) Elster, Prinzipien I, S. 65.
271) S. 369.

an Cheristanes Stelle erscheint, nachdem sie von der Erde scheidet. Zutiefst rätselhaft ist seine Sendung, dunkel, geheimnisvoll, ja unheimlich ist seine Gestalt, rein als Gestalt, vor aller Deutung. Bedeutsam ist schon die erste Erscheinung des Bettlers[272]): „Morgen. Im Hintergrund die Hauptfront von Flottwells neuerbautem Schlosse. An dem Fuße der breiten Stufen, welche zu den palastartigen Portale führen, sitzt ein Bettler. Abgetragene Kleider, doch nicht zerlumpt. Wanderstab. Sein Haar ist grau, und tiefer Gram malt sich in seinen Zügen. Die Morgensonne beleuchtet ihn." Diese Bühnenanweisung will nicht eigentlich eine äußere Beschreibung geben, sondern der Dichter will damit wohl sagen, daß allein in der äußeren Erscheinung ein tiefer Sinn ruht; nicht die plastische Umrissenheit seiner Gestalt, sondern das Malerische seiner Erscheinung, die Luft, die ihn umgibt, das Licht, das ihn umfließt, die ganze Atmosphäre, in die er sich aufzulösen scheint — darin liegt das Bedeutsame. Dies ist unverkennbar, wenn man sich noch jene andere Szene vergegenwärtigt: in einem lieblichen Tal, hie und da Dörfer, von einem Fluß durchströmt und in der Ferne von blauen Bergen begrenzt, die im Abendrot erstrahlen, inmitten dieser romantischen Landschaft[273]) sitzt wie eine geheimnisvolle Erscheinung unter dunklem Gesträuche, von der untergehenden Sonne beleuchtet, der Bettler mit unbedecktem Haupte und gegen Himmel gewandten Blick in malerischer Stellung." Von gesteigerter Bedeutung ist jene letzte Begegnung des Bettlers mit Flottwell[274]): „Musik, das Innere einer ganz verfallenen gotischen Kapelle. Es stehen nur die Mauern noch. Der Mond leuchtet am bewölkten Himmel und sein Licht strahlt gerade durch das Eingangstor, so daß der Bettler . . . von ihm beleuchtet wird." (Es ist nicht undenkbar, daß Raimund absichtlich eine „gotische Kapelle" wählt, daß er sich der tiefen Verwandtschaft des romantischen und gotischen Geistes bewußt war; man erinnert sich der Worte E. Th. A. Hoffmans, daß den gotischen Baumeister der Sinn für das Romantische leiten müsse.) In diesen Szenen wird die wundervolle Gestaltungskraft sichtbar wie Raimund in Bild und Klang von Dingen kündend, eine Sprache redet, die über alle Worte ist. Und nur wenn man sich dies bis ins einzelne vergegenwärtigt, kann man begreifen, welche unheimliche Wirkung allein die äußere Erscheinung auf Flottwell ausübt. Auf diese Weise ist der Bettler dem geheimnisvollen Fremden der romantischen Dichtung vergleichbar, welcher an eine bedeutsame Begegnung erinnert, dessen Herkunft aber doch zutiefst rätselhaft bleibt. So etwa bei Tieck[275]): „Christian saß nun oft nachdenklich, denn es kam ihm vor, als kenne er den

272) Werke, S. 472.
273) Werke, S. 488.
274) Werke, S. 496.
275) Schriften, Bd. 4, S. 232.

Reisenden schon von ehemals, und doch konnte er sich keiner Gelegenheit erinnern, bei welcher er ihn gesehen haben möchte." Und die unheimliche Wirkung des Bettlers auf Flottwell wird in folgenden Worten sichtbar[276]): „Was macht der Bettler dort! Ich hab' ihn heut vom Fenster schon bemerkt, und sein Gesang hat mich ganz sonderbar ergriffen. Mir war's als hätt' ich ihn schon irgendwo geseh'n, und als wollt' er meiner Lust ein Grablied singen. Mich wundert's, daß ihn meine Dienerschaft hier sitzen läßt." Und später[277]): „Als ich ihm dort im Mondlicht in das bleiche Antlitz starrte, ergriff es mich, als säh' ich meines Vaters Geist." Wundervoll spiegelt sich dies Bange, ewig Rätselhafte jener Erscheinung in Flottwells Seele, ein Schwanken zwischen Traum und Wirklichkeit[278]): „Mir ist so bang in dieses Mannes Nähe." Und wie es später heißt[279]): Ist's Traum, ist's Wahrheit . . . Woher die überirdische Erscheinung?" Flottwell ahnt mit bangem Herzen, daß sein Schicksal in geheimnisvoller Weise mit dem des Bettlers verflochten ist, daß[280] „er irgendwie darein verwebt" ist und „nicht weiß, wo sich Traum und Leben spalte." „So flieh', Verschwender! flieh' . . . doch mir entfliehst Du nicht, und an der Themse sehen wir uns wieder."[281]) So steht vor Flottwells Seele jenes „grauenvolle Bild des geheimnisvollen Bettlers, der mich so lange verfolgte, und dessen Abkunft ich wohl nie enträtseln werde."[282]) Höchst wesenhaft ist ferner, daß der Bettler dem Verschwender dreimal erscheint[283]): „Was tritt mir dieser Bettler heut' zum drittenmal entgegen?" Auf diese Weise knüpft der Dichter an Vorstellungen aus dem Aberglauben an; solche Züge finden sich auch sonst im „Verschwender", z. B. in jener Szene vor der Jagd: Gebt doch ein Glas auch unserm wackern Baumeister.[284]) O das ist ein gar wicht'ger Mann hier, meine Herren, der wird ein neues Schloß uns bauen . . . Noch ein Glas auf dieses Ehrenmannes Werk! (Zu Sockel) Trinken Sie! Sockel erschrickt und läßt das Glas fallen." Im Volksmund heißt es:

Glück und Glas
Wie leicht bricht das!

Auch jener Zug der Bedeutung von bestimmten Zahlen, glück- oder unheilbringend, entstammt dem Volksaberglauben. Offenbar

276) Werke, S. 476.
277) Werke, S. 497.
278) Werke, S. 477.
279) Werke, S. 519.
280) Hofmannsthal, Gedichte, S. 10.
281) Werke, S. 497.
282) Werke, S. 496.
283) Werke, S. 496.
284) Werke, S. 464.

lebte auch in der Seele des Dichters etwas von diesem Aberglauben; das wird sichtbar in jenem Gedicht „An Gutenstein"[285]):

„Und durch bedeutungsvolle Zahl
Begrüß' ich Dich nun siebenmal."

Auch dieser Zug eint Raimund zutiefst mit der Romantik; aber was Raimund aus den Vorstellungen des Volkes ergriff, taucht dort als abstrakte Spekulation auf. Dieser Volksglaube wies auf eine tiefere Bedeutung der Zahl, und aus solcher Einsicht entwickelte nun die Romantik eine geistreiche Theorie. Wie ist es möglich, daß die Zahl, entgegen ihrer mechanischen Auffassung, etwas wie eine geistige Wesenheit sei? Man fand in den Ordnungen und Verhältnissen der Natur ein durchgehend zählendes und messendes Prinzip.[286]) „Es ist sehr wahrscheinlich, daß in der Natur auch eine wunderbare Zahlenmystik stattfinde . . . Ist nicht alles voll Bedeutung, Symmetrie, Anspielung und seltsamen Zusammenhang?" Hier ruht eine tiefe Weisheit verborgen.[287]) „Hier hat Gott gezählt . . . daß die Pulse des Lebens in den Pulsen des Menschen und in den Rotationen der Sphären zusammenhängend schlagen müssen." Man hatte vergessen[288]), „was die Zahlen sind . . . Die reine Mathematik vollendete jene Abstraktion, jene Entkörperung der Zahlen." Aber durch jene[289]) „künstlich getöteten Zahlen hindurch, den Schatten der Unterwelt vergleichbar, sind jene eigentlichen zu schauen, welche die ewigen und lebendigen sind." Den Zahlen kommt ein substantielles Sein zu, daher[290]) „die Heiligkeit der Zahlen." — Daß nun die Erscheinung des Bettlers überhaupt eine so tiefe Wirkung auf Flottwell ausüben kann, hat seinen Grund in der pathologischen Seele des Verschwenders. Sein Verhalten in der großen Festszene erweckt bei den Gästen den Eindruck, als sei er krank:

„Flottw.: Jagt doch den Bettler fort . . .
Wolf: Welch einen Bettler? Wir bemerken keinen.
Flottw.: Da geht er hin!
Wolf: Er spricht verwirrt."[291])

Eine tiefe Absicht spricht daraus, daß der Bettler nur dem Verschwender erscheint. „Auch Shakespeare vermeidet es gern"[292]) — so hatte Tieck beobachtet —, „daß Gespenster von mehr als einer Person gesehen werden." — Mit dieser Gestalt knüpft nun Raimund an die romantische Idee des Doppelgängers an, wie sie besonders etwa in E. Th. A. Hoffmanns Schaffen von tiefer Bedeu-

285) Werke, S. 5.
286) Novalis Werke, Bd. 2, S. 263.
287) W. Butte, S. 15.
288) Vergl. Butte, S. 12—13.
289) W. Butte, S. 15.
290) W. Butte. S. 17.
291) Werke, S. 489.
292) Tieck, Kritische Schriften, S. 71.

tung ist. Am ehesten ist die Gestalt des Bettlers dem Chevalier Menars aus Hoffmanns[293]) „Spieler-Glück" vergleichbar; darauf weist schon Castle[294]) hin. Wie dem Verschwender Flottwell der Bettler entgegentritt, so dem Baron Siegfried der Chevalier Menars. Aber der wesenhafte Unterschied besteht darin, daß der Baron Siegfried künftig „allen Verlockungen des Spielerglückes zu widerstehen" vermag, und auf diese Weise seine Seele gerettet wird, während Flottwell, der nicht zu warnen war, dem Abgrund zutreibt. Zweifellos gehört das „Spieler-Glück" zu den weniger bedeutenden Erzählungen Hoffmanns, man findet in der Art der Gestaltung wenig von dem Grauenvollen, Unheimlichen, das seinen Werken sonst eigen ist. Aber gerade in dem Geheimnisvollen, Ewig-Rätselhaften der Bettlergestalt liegt jene unheimliche Wirkung, der sich wohl niemand entziehen kann. — Die allgemeine Grundlage dieser Idee vom Doppelgängertum bildet die Ansicht von der Teilbarkeit und Doppelseitigkeit des Ich. So z. B. bei Novalis[295]): „Denn niemand kennt sich, insofern er nur er selbst und nicht zugleich ein anderer ist." Und[296]) „Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein." Auch bei Tieck finden sich solche Vorstellungen von der Zweiheit des Ich und dem Kampf zwischen diesen beiden Wesenheiten[297]): „Auch ist mir oft ganz wohl und es gelingt mir alles gut; ich kann auf lange Zeit, auf Jahre, die wahre Gestalt meines Innern vergessen, und gleichsam ein fremdes Leben mit Leichtigkeit führen. Dann geht aber plötzlich wie ein neuer Mond das regierende Gestirn, welches ich selber bin, in meinem Herzen auf und besiegt die fremde Macht." Diese Gedanken tauchen in mancherlei Form auch in Raimunds Dichtung auf. So z. B. die Idee des Doppeldaseins im „Moisasur"[298]): Hoanghu ruht in seinem Zelt. Da erscheint ihm in einem bedeutungsvollen Traum „eine Gestalt wie die Hoanghus." Oder in der „Unheilbringenden Krone" die Idee der Zweiheit des Ich: Aloe, ein häßliches, altes Weib von sechzig Jahren verwandelt sich in ein[299]) „junges, reizendes, rosig gekleidetes, griechisches Mädchen —" Ihre jetzige Gestalt aber befindet sich in einem derartig scharfen Gegensatz zu ihrem „ehemaligen Ich", daß sie verwundert ausruft[300]): „Nein unmöglich . . . Schwört mir, daß ich's selber bin. Ebenso ließen sich in diesem Zusammenhang „Der Bauer als Millionär" und der „Alpenkönig und der Menschenfeind" als

293) Werke, Bd. 7, S. 246 f.
294) Werke, S. 121.
295) Novalis, Werke, Bd. 2, S. 125.
296) Novalis, Werke, Bd. 2, S. 117.
297) Tieck, Schriften, Bd. 4, S. 236.
298) Werke, S. 221.
299) Werke, S. 438.
300) Werke, S. 438.

Beispiel anführen. Aus einer Spaltung des Ich ist nun auch die Gestalt des Bettlers hervorgegangen. Der Bettler ist ein Teil von Flottwell, dessen fünfzigstes Lebensjahr und also identisch mit Flottwell; aber zugleich ist der Bettler nicht identisch mit ihm, denn er ist nur ein Teil von ihm; losgelöst von seinem Urbild führt er sein eignes Dasein, das nur begrenzt ist, nicht Vergangenheit und Zukunft gehören ihm; so hat er nur ein ideales Sein gegen Flottwells wirkliche Existenz. So wird die unheimliche Wirkung der grauenvollen Bettlergestalt noch gesteigert durch das tief Rätselhafte in Wesen und Sein dieser Erfindung. Und indem Flottwell des Bettlers Wesen nicht enträtselt, erkennt er sein eignes Schicksal nicht. Denn gerade die Erfüllung seines Schicksals will die Gestalt des Bettlers darstellen. Die seelisch-zeitliche Entwicklung wird, im Endstadium zusammengefaßt und als Gestalt verdichtet, in den Raum gestellt, und diese ideale Gestalt wird nun wieder in den Strom der Zeit getaucht als dauernde Warnung. Unverkennbar ist die Verwandschaft dieser Ansichten, besonders hinsichtlich der Deutung der Gestalt, mit denen G. H. v. Schuberts, ohne daß Raimund diesem bis in die Einzelheiten seiner Gedankengänge hinein folgt. Schubert lehrte nun im Wesentlichen, soweit es für Raimund in Betracht kommt, daß der Mensch aus[301]) „Geist, Seele und Leib" zugleich bestehe. Nun ist[302]) „das ursprüngliche Wesen des Geistes Sehnen nach dem Göttlichen. Empfänglichkeit für die Einflüsse desselben; das Wesen der Seele ist ein Sehnen nach dem Sinnlichen . . . das ursprüngliche Sehnen des Geistes ist nach oben, nach etwas Höherem als er selber ist — nach Gott gerichtet. . . Das Streben und Sehnen der Seele ist nach unten, nach dem was niederer Art ist, als die Seelen, nach dem Sinnlichen und Leiblichen gerichtet." (Die Ableitung im einzelnen aus den Lehren der damaligen Naturwissenschaft, wie Elektrizität und Magnetismus usw. spielen bei Raimund keine Rolle.) Der Sinn des Lebens ist nun die[303]) „Rückkehr des Geistes aus seiner jetzigen Verirrung." Der Himmel ist die „Heimat des Menschen, wie die Fee Cheristane einmal sagt. Darin aber besteht die Sendung des Bettlers, Flottwells Seele aus der „Verirrung" emporzuziehen „nach oben." Solange der Mensch[304]) „den Ruhepunkt noch sucht und erstrebt", ist sein Leben rastlos und ohne Frieden der Seele. Die Seele . . . ist da, wo ihr Schatz, wo das ist, was sie sucht und begehrt."[305]) Deshalb aber muß dem Menschen das[306]) woran sein Herz am meisten hing, genommen werden, daß sein unendliches Sehnen, durch einen Licht-

301) Symbolik des Traumes, S. 124.
302) Symbolik des Traumes, S. 125—126.
303) Schubert, S. 132.
304) Schubert, S. 126.
305) Schubert, S. 128.
306) Schubert, S. 142.

strahl von oben getroffen, in seiner eigentlichen Gestalt erwacht, und nun wohl fühlend, daß es seine Befriedigung nicht im Endlichen suchen und finden kann, von diesem sich hinwegwendet." Das war ja gerade der Weg Flottwells bis zu seiner Einkehr, der Weg „nach Innen." Auch die Ausgestaltung im einzelnen erinnert an Schubert, wie Flottwell sich all des äußeren Glückes und Reichtums nicht erfreuen kann, wie sich in ihm das Gewissen regt, wie ihm so bang ums Herz[307]) ist in der Nähe des Bettlers. Denn das Gewissen[308]), „die Mutter aller . . . Widersprüche unserer Natur, ist jener Stachel, welcher uns mitten in den Vergnügungen der Sinnenwelt kein Genüge, in allen Befriedigungen sinnlicher Neigungen keinen Frieden finden läßt. Bedeutsam ist auch der Glaube an voraussagende Träume." Die künftige, schicksalhafte Begegnung zwischen Flottwell und Cheristane wird Flottwell[309]) im Traum verkündet. Denn der Traum, dessen Urheber[310]) „der versteckte Poet in unserem Innern" ist, vermag[311]) „in seiner Bildersprache, deren Bedeutung der Menschenseele meist sogleich klar ist, Begebenheiten des wachen Lebens" voraus zu verkündigen. —

Das Wunderbare herrscht in allen Dichtungen Raimunds. Aber in der Behandlung des Wunderbaren zeigt sich eine bedeutsame Wandlung. Es ist höchst bedeutsam, daß alle Werke bis zum „Alpenkönig" im Geisterreich beginnen; ein Zauberspruch wird verkündet und von hier aus entfaltet sich die Fabel. Im Gegensatz dazu führen die Eingangsszenen des „Verschwenders" in das wirkliche Leben ein, mit einer Schilderung von Flottwells Umwelt beginnt die Dichtung. Aber in Flottwells Seele lebt ein tiefes Geheimnis (I, 10), das, noch unenthüllt, den Zauber des Märchenreiches eher ahnen läßt, jener[312]) „wundervollen Märchenwelt", die dann „in ihrer alten Pracht" aufsteigt. In allen Werken wird eine Verbindung von Geisterwelt und Menschendasein hergestellt, aber der Ausdruckswert dieser Linie, welche beide Reiche verbindet, ist verschieden. Das Bedeutsame der späteren Werke ist, daß das wirkliche Leben den Ausgangspunkt der Dichtung bildet, aus dieser weiten, sichtbaren Ebene der Wirklichkeit, steigt das Unsichtbare auf gleich einer[313]) „Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen und welche im Leben befestigt sein müsse, sodaß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert in einem phantastischen Zauber-

307) Werke, S. 477.
308) Schubert, S. 146
309) Werke, S. 463.
310) Schubert, S. 138.
311) Schubert, S. 140.
312) Tieck, Schriften, Bd. 1, S. 33.
313) E. Th. A. Hoffmann, Werke, Bd. 7, S. 107.
314) Werke, S. 488.
315) Glossy, S. 362.

reich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben." So folgen sich im „Verschwender" Szenen des wirklichen Lebens und der Traumwelt in buntem Wechsel. Ganz besonders aber ist jene Festszene[314]) hervorzuheben, wo inmitten des realen Geschehens die ideale Gestalt des Bettlers auftaucht. Auf diese Weise erreicht der Dichter jene glückliche[315]) „Verbindung des Phantastischen mit dem Alltagsleben", die man allgemein an Raimunds Schaffen rühmt. Ein Mittelglied in dieser Entwicklung bildet der „Alpenkönig". Die Eingangsszene spielt nicht mehr im besonderen idealen Raum, sondern es ist die eine unendliche Landschaft, in welcher Geister und Menschen leben. Aber neben diesem entscheidenden Zug: Verbindung des Phantastischen mit dem Wirklichen, der gerade den „Verschwender" auszeichnet, findet sich in jener Dichtung auch noch etwas von dem Sich-Verlieren in die geheimnisvolle, romantische Ferne. Wenn F. Schlegel einmal sagt[316]): „Im Orient müssen wir das höchste romantische suchen, so klingt wohl jene allgemein romantische Idee in den Worten Cheristanes nach[317]): „Meine Heimat sind die ferneren Wolken, die in ew'gen Zauberkreisen über Persien und Arabien ziehen." So ist das Märchen als sinnerfüllte Form der Schlüssel zu Raimunds Kunst überhaupt. Fliehen aus der Wirklichkeit in das Reich des Märchens bedeutet Flucht in ein Land des gesetzlos schöpferischen Lebens, in welchem es keine Notwendigkeit gibt, sondern der Zufall herrscht und das Wunder. Der Zufall ist der romantische Gott, ihn[318]) „betet der romantische Dichter an." In Raimunds Vorliebe für das Märchen kündet sich der Glaube an, daß das Märchen den Gipfel aller Kunst bedeutet.[319]) „Alles Poetische muß märchenhaft sein." Beflügelt durch die Phantasie schwingt sich sein Geist zu einem wunderbaren Traumland empor, zu jenen himmlischen Sphären des Unwirklichen, Geheimnisvollen mit ihrem unendlichen Fernzauber. Da wird alle Wirklichkeit in Traum und Schönheit verwandelt, Kunst ist Magie. Es ist derselbe Gedanke, der bei Jean Paul anklingt, wenn er von der[320]) „Magie der Einbildungskraft" spricht, welche uns in ihren Ländereien mit Zauberspiegeln und Zauberflöten so süß betören und so magisch blenden können." So durchleuchtet dem romantischen Dichter die Phantasie die Welt. —

Charaktere.

Auch hinsichtlich der Kunst, Menschen zu bilden, läßt Raimunds Schaffen mit zunehmender Reife, eine immer bedeutsamere Vollen-

316) F. Schlegel, Jugendschriften, Bd. 2, S. 362.
317) Werke, S. 470.
318) Novalis, Werke, Bd. 3, S.4.
319) Novalis, Weke, Bd. 3, S 1r.
320) Werke, Bd. 3 S. 170

dung erkennen. Nicht blutleere Ideen oder lehrhafte Moral will er in seinem Werk zum Ausdruck bringen, sondern das Leben will er gestalten und lebenswahre, durchseelte Menschen will er formen. Jene seltsame Verschmelzung des phantastisch-sinnvollen Spiels und des allerrealsten Lebens ist für Raimunds Dichtung höchst charakteristisch. Wenn Raimund die Fähigkeit, seine Gestalten zu individualisieren[321]), immer mehr ausbildet, so läßt sich dies mit besonderem Recht vom „Alpenkönig" und vom „Verschwender" sagen. Man vergegenwärtige sich einmal Gestalten wie Wurzel und Flottwell. Kam es dem Dichter im „Bauer" darauf an, darzustellen, wie das Schicksal von außen an Wurzel herantritt, beschäftigte ihn die Frage: „w a s war ich? Und w a s bin ich jetzt?", so müßte die Frage nunmehr lauten: w i e wird etwas anderes aus dem Menschen, w i e vollzieht sich die seelische Wandlung? Raimund gestaltet in seiner Dichtung das Leben in seiner ungeahnten Mannigfaltigkeit und in seinem grenzenlosen Reichtum. Eine Fülle von Charakteren tritt uns entgegen, nicht immer in allen Einzelheiten ausgeführt, aber mit so echt aus dem Leben gegriffenen Zügen ausgestattet. Das Leben braust hindurch wie ein Strom, aus dessen geistigen Tiefen seine Melodien erklingen. Die Menschen öffnen und verschließen sich ihnen, das ist ihr Schicksal.

So stellt sich dem Dichter Flottwell als ein Mensch dar, der in seiner überschäumenden Lebensfreude das Leben leben will, daß sein ganzes Dasein ein großartiges Fest sei voll rauschender Klänge[322]), „ein schimmernd Gastmahl", „an Glanz durchaus nicht übertroffen." — Denn[323]) „mein Glück ist kühn, es fordert mich heraus, darum will ich mein Dasein großartig genießen." In ungestümen Übermut verströmt er sich an Leben und Menschen, möchte er[324]) „Arzt der Menschheit" sein. Eine geniale Kraft der Seele treibt Flottwell den Narren des Glücks, über das Dunkle hinweg in das strahlende Leben: „Die ernsten Wolken sind zwar kummervolle Tage, doch Frohsinn ist ein flücht'ger Wind, der sie verjagt"[325]); denn[326]) „Ein Tor, der die Freude nicht mächtig erfaßt." In seinem Leben ist Flottwell nicht gebunden durch das Walten höherer Schicksalsmächte[327]):

„Und da er frei von allen Schicksalsketten,
Kann ihn sein Ich auch nur von Schmach erretten."

Hier klingt das Tragische, der Grundton der ganzen Dichtung leise an.[328]) „Zu warnen warst Du nicht." Der Schwung seiner

321) Er. Schmidt, S. 401.
322) Werke, S. 469, S. 475.
323) Werke, S. 464.
324) Werke, S. 518.
325) Werke, S. 464.
326) Werke, S. 473.
327) Werke, S. 466.
328) Werke, S. 471.

Seele treibt Flottwell unaufhaltsam dem Abgrund zu. Was auch zur Rettung seines Ich geschehen mag, muß[329]) „durch Deine Leidenschaft Dir einst zum Unglück werden." Diese ungestüme Leidenschaftlichkeit ist die treibende Kraft seines Herzens. Denken, das lebensfeindliche Element, ist instinktiv ausgeschaltet. Das maßlose, fortreißende Gefühl verschleiert ihm die Erkenntnis der Wahrheit[330]):

„. . . Du hast mich nicht erkannt,
Weil Leidenschaft nie ihre Fehler sieht."

Hier ist der Grund seines Wesens. Aus dem Gefühl heraus entsteht die Bewegung seiner Seele, völlig unbewußt einer „Marionette" gleich. Das Gefühl aber steht der Erkenntnis entgegen. Dies Streben nach Erkenntnis der Wahrheit ist für Raimunds Lebensauffassung höchst wesenhaft; schon im „Alpenkönig" hatte er dies als unbedingte Forderung aufgestellt[331]): "Wahrheit, welche als Urgeist meiner Welt in der Erkenntnis Tempel thront . . . Der Mensch soll vor allem sich selber erkennen." Man sah, wie aus dem Nicht-Erkennen des eigenen Ich dem Menschen die größte Schuld erwächst. So ist das Gefühl, das sich in der Verkennung der Wahrheit bis zur Maßlosigkeit steigert, das Schicksal des Herzens, die Quelle des höchsten Glücks und des tiefsten Leides. Als Flottwell das fünfzigste Jahr aus seinem Leben entgegengestellt wird, da hat er in der fremden Gestalt sein eigenes Ich nicht erkannt. Erst aus dem tiefsten Leid am Leben erschließt sich ihm der Sinn[332]):

Weh' mir! Nun wird mir's klar, Du solltest mir
Ein schauervolles Bild der Warnung sein."

Flottwell, der — wie man sah — frei vom äußeren Schicksal, aber Sklave seines maßlosen Gefühls und dessen Schicksal unentrinnbare tragische Vernichtung ist, reift zu dieser Erkenntnis in der Stunde des Todes heran. In der Todesnähe enthüllt sich ihm der Sinn des Lebens. Hier wird ihm leidvollste Erkenntnis zuteil, wie sich das Licht dem Dunkel entringt. Er fühlt sich von Geistern des Tods umwoben, da ertönt ihm ein Lied vom Leben, er bekennt sich zu christlicher Ergebung in sein Schicksal[333]):

„. . . Drum fahr' hin
Mein Leben, dessen Pulsschlag Ehre war.
Ich könnte mich in jenen Abgrund stürzen,
Doch nein! Des letzten Flottwells Haupt, es beug'
Sich nicht so tief. Mein Leben ist ja noch
Das einz'ge Gut, das mir Verschwendung ließ,
Mit dem allein will ich nun sparsam sein."

329) Werke, S. 471.
330) Werke, S. 519.
331) Werke, S. 373.
332) Werke, S. 518.
333) Werke, S. 518.

So geht sein Weg[334]) „nach Innen", jene echt romantische Lebensrichtung, wie Novalis sie einmal bezeichnet. Aller irdischen Güter beraubt, und abgeschieden von Welt und Menschen, will er den Rest seiner Erdentage verbringen in tiefster Einsamkeit. Überwindung des Lebens, Hinausstreben ins Jenseits ist sein Ziel, der Tod ist ihm Erlösung[335]):

„. . . O Tod, Du bist
Mein einz'ger Trost, Ich hab' ja keinen Freund!"

In besonderem Lichte erscheint Flottwells Eigenart noch im Zusammenhang mit Cheristane und dem Bettler mit Valentin, wie auch mit Wolf; darüber noch später. — Welch feine Kunst Raimund in der vertieften Behandlung des Charakters zeigt, das wird sichtbar, wenn man die Stücke von Gleich und Meisl zum Vergleich heranzieht, jene Stücke, die doch dasselbe Thema wie Raimunds „Verschwender" behandeln. Fritz, der Held in Meisl's Stück, charakterisiert sich selbst am besten in dem Eingangslied[336]): „Ich bin der schöne lust'ge Fritz." Er führt einen sehr liederlichen Lebenswandel; in einem gemütlichen Kaffeekränzchen berät man sich über ein geeignetes Heilmittel, um Fritz zu bekehren. Für Meisl gibt es kein Hindernis, das solcher Besserung entgegenstände. Alle von einem Laster befallenen Menschen können gebessert werden, wie man von einer Krankheit genesen kann durch ein unfehlbares Heilmittel oder wie man schlechte Gewohnheiten ablegen kann. Ebenso verhält es sich in Gleichs „Brüdern Liederlich." Dagegen ist Flottwell von einer Leidenschaft besessen, die ihn unerbittlich seinem Schicksal entgegentreibt; für ihn gibt es kein Rezept, das ihn vor bitterster Armut und leidvollster Einsamkeit schützen könnte. Flottwell verschwendet sich an das Leben, in Liebe und Freundschaft; aus seinem tiefsten Wesensgrund heraus muß er mit innerer Notwendigkeit dem Verderben zutreiben. Raimund zeigt nicht die Entwicklung dieser Leidenschaft, sondern entscheidend ist vielmehr, daß diese Leidenschaft aus der Tiefe seiner Seele hervorströmend, notwendig eben diese Seele vernichtet. Meisl stellt einen Fehler dar, den man verbessern kann. Es erhellt also, daß Raimunds Märchendichtung mit jenen Possen nur das Thema gemeinsam hat, sonst aber sind sie nicht miteinander vergleichbar. — Hier zeigt es sich deutlich, was Raimund von jenen Zeitgenossen trennt. Weitaus bedeutsamer aber ist im Hinblick auf Flottwells Wesensart der Vergleich mit der alten Dichtung von „Jedermann", so seltsam dies zunächst erscheinen mag. Überblickt man noch einmal Flottwells Leben, nicht die einzelnen Begebenheiten, sondern Weg und Sinn seines Lebens, so erkennt man eine bestimmte Richtung: Hingabe an das Leben — Wandlung und Ein-

334) Werke, Bd. 2, S. 114, Nr. 16.
335) Werke, S. 518.
336) I, 6.

kehr — Sehnsucht nach Erlösung. Diese christliche Erlösung (man denke an Cheristane) wollte Raimund doch im letzten Grunde in seiner Dichtung verkünden, und Flottwell ist nun der Mensch, welcher auf dem Wege der Einkehr zu dieser Erlösung gelangt. Wie Raimunds Werk zutiefst in der katholischen Weltanschauung verwurzelt ist, wurde schon zu zeigen versucht[337]); durch eben diesen christlichen Gehalt aber ist Raimunds „Verschwender" sinnverwandt mit dem alten Spiel von „Jedermann". Die göttliche Erleuchtung einer im weltlichen Treiben gefangenen Seele und ihr Weg zu Gott, das ist der Gegenstand dieser alten Dichtung. Gemeinsam ist beiden Werken die Verkennung des himmlischen Weges (S. 88)[338]):

„Ich war ein Kelch, der vor Dir stand,
Gefüllt vom Himmel bis an den Rand,
Vom Irdischen war darin kein Ding,
Drum schien ich Deinen Augen gering."

Hier wie dort das Gebot der Weltferne, weil die Welt das Reich des Teufels und seiner Rechte ist und (S. 103):

„Die sind auf Schein und Trug gestellt
Auf Hie und Nun und diese Welt."

In beiden Dichtungen die Erleuchtung durch Reue (S. 103):

„Ja solches wirkt die tiefe Reu
Die hat eine lohende Feuerskraft
Da sie vom Grund die Seel umschafft."

Und schließlich gemeinsam die letzte Stufe des Weges, die Erfüllung (S. 104):

„Daß ich der Engel Stimmen vernehm,
Wie sie in ihren himmlischen Reihen
Die arme Seele lassen ein." —

Als Mittel der Charakterisierung Flottwells — wie auch der anderen Gestalten — dient die Wechselrede. Raimunds Menschen reden nicht viel über sich selbst, weit häufiger lernen wir sie aus den Reden anderer kennen. Diese Charakterisierung der Personen durch Reden Anderer ist gleich zu Beginn der Dichtung zu beobachten: Noch ehe Flottwell selbst erscheint, erfahren wir durch die Reden der Diener von ihm[339]): Ah! über den gnädigen Herrn ist nichts zu sagen, das ist ein wahrhaft nobler Mann, und er bewirtet nicht nur seine Freunde, er unterstützt die ganze Welt. Die Bauern, hör' ich, zahlen ja fast niemals eine Abgabe. — Er hat mir nur zu heftige Leidenschaften. Wart' nur, bis Du ihn einmal in Wut erblickst! Da schont er weder sein noch eines anderen Glück. Da kann alles zu Grunde gehen.

337) Vgl. S. 23 dieser Arbeit.
338) Vgl. „Jedermann" erneuert von H. v. Hofmannsthal.
339) Werke, S. 452.

Beachtenswert ist, daß der Dichter hier zwei entgegengesetzte Meinungen nebeneinander stellt um auf diese Weise ein möglichst zutreffendes Bild jener Gestalt zu bekommen. In ähnlicher Weise verfährt der Dichter auch bei der Charakterisierung Wolfs; aber in diesem Falle stimmen die Diener in ihrem Urteil ganz überein: „Ich kenne keinen raffinierteren Schurken.“[340])

Wenn nun Flottwell nichts aus jener tragischen Vernichtung retten kann — denn sein Charakter ist sein Schicksal, wie man sah — so erlangt er doch aus seinem tiefsten Leid Erlösung durch die himmlische Liebe der Fee Cheristane. Diese Gestalt ist von märchenhaftem Zauber umwoben. Wenn in Flottwell etwas von der heftigen Leidenschaftlichkeit der Raimundschen Persönlichkeit liegt, so ist in Cheristane jener himmlische Friede des Herzens gestaltet, nach welchem sich der Dichter sein ganzes Leben sehnte, mit allen Fasern seiner Seele. Diese ewige Sehnsucht führte ihn aus der Tiefe seines Herzens zu den höchsten Höhen des Lebens, dem Heiligen. In dieser Liebe vereinigen sich Himmelssehnsucht und Erdgeist. Cheristane, „Raimunds menschlichste Fee“[341]), nahm die Gestalt eines menschlichen Wesens an; entbrannt in unendlicher Liebe zu Flottwell, ersinnt sie einen Plan zu seiner Rettung:

„Ich leide nur, daß er gerettet werde.
Empfange hier mein goldnes Zauberbuch.
Es wird Dich lehren, welche schlaue List
Mein liebgequälter Geist erfunden hat.“[342])

Flottwell zu erretten, daß ist ihre Sendung. Doch Cheristane muß die schöne Erde meiden, die süße Liebe mit bitterer Qual büßen. Deshalb soll der Dichter für sie diese Sendung erfüllen. Noch einmal will Cheristane in der Nähe des Geliebten weilen. Noch einmal in jener [illegible] Liebes- und Abschiedsszene alle Süße und Bitternis ihrer Liebe vereinend, entschwebt sie wieder in jene Sphären, aus denen sie kam; ihr wandelt sich alle Wonne in tiefstes Leid:

„O hätt' ich's nie gewagt doch hier zu wandeln,
Zu bitter straft sich dieser Lust Entzücken!“[343])

Ihre himmlische Liebe will[344]) „Flottwells Schutzgeist“ sein. So lebte denn diese unendliche Liebe Cheristanes zu Flottwell als ewige Sehnsucht, ihre Erfüllung gipfelt in der Erlösung im Jenseits. Und wie sich Flottwell nach jenen Sphären sehnt, in welchen das Heilige thront, das seine Strahlen herniedersendet, um das lichtlose Dunkel seines Lebens zu erhellen, so verkündet ihm Cheristane bei ihrem letzten Scheiden von dieser Erde den Glauben,

340) Werke, S. 453.
341) Er. Schmidt, S. 381.
342) Werke, S. 465.
343) Werke, S. 466.
344) Werke, S. 465.

daß eine Vereinigung der Liebenden in ätherischen Gefilden sein wird:

„Wir werden uns gewiß einst wiedersehen
Dort in der Liebe grenzenlosem Reich,
Wo alle Geister sich begegnen dürfen.“[345]) —

Man könnte gegen die Gestalt der Cheristane einwenden, daß sie zu wenig Handlung biete, daß ihre Gestalt zu wenig scharf umrissen sei, den ganzen zweiten Akt hindurch wird sie nicht erwähnt. Aber an ihrer Stelle erscheint ja gerade der Bettler, in jenen tief nachhaltigen Szenen. Wie mir scheint hat Raimund niemals sonst jene Vereinigung himmlischer und irdischer Liebe so wundervoll bildhaft gestaltet, wie gerade in der Fee Cheristane. So kann man wohl mit Recht sagen, Cheristane sei des Dichters „menschlichste Fee“, wenn auch die himmlische Liebe stärker ist, eben „jene Liebe die nur über den Sternen thront.“ Man denke sich einmal die Gestalt aus der Dichtung fort — das Ganze würde in sich zusammenfallen. —

Cheristane ist das Herz der Dichtung im Gegensatz zu Amalie. Während Cheristane im zweiten Akt nicht mehr sichtbar auf Erden wandelt, beherrscht Amalie gerade jenen zweiten Akt, aber nur diesen, dann verschwindet sie auf immer aus dem Blickpunkt. Sie wird geschildert als die treue Gefährtin Flottwells, die ihm durch alles Leid des Lebens folgt, allem Schicksal zum Trotz in unwandelbarer Treue. Entsprechend der untergeordneten Bedeutung, die Amalie zukommt, ist ihr Wesen mehr angedeutet, als ausgeführt. Amalie interessiert uns nicht an sich, sondern nur im Gefüge des Ganzen: daß auch Amalie, Flottwell nicht die Erlösung bringen kann sondern nur Cheristane, dies bedeutet eben den Sieg der himmlische Liebe über die irdische Liebe, und dies will der Dichter in der höchst bedeutsamen Gegenüberstellung beider Frauen sagen, wie mir scheint. —

Während Flottwell die Erkenntnis vom wahren Sinn und Wert des Glücks aus tiefstem Leid an dem Leben empfängt, gewinnt Valentin diese Einsicht betrachtend als Lebensweisheit. Sie bedeutet für ihn nicht ein tragisches Erlebnis, sondern sie kommt seiner Natur entgegen. Der Grundzug seines Wesens ist eben diese Zufriedenheit, ein Sich-Abfinden mit dem Leben, wie es ist, eine starke, frohe Erdhaftigkeit. Während Flottwell das Leben bis zur äußersten Verzweiflung treibt, läßt es Valentin gerade bis zur höchsten Steigerung seines Ich bringen, bis zu jener heiteren Seeligkeit und Abgeklärtheit, die in ihrer schönsten Form, im Humor, gipfelt; im Humor, der aus dem tiefsten Wissen um die Unabänderlichkeit des Daseins kommt, und dem diese selbstverständliche Fügung in die Schickungen des Lebens eigen ist. Als mit

345) Werke, S. 520.

Flottwells Untergang auch für Valentin der Jubel verrauscht und das Glück versunken ist, da folgt auf das Erlöschen des äußeren Glanzes ein Aufleuchten der Seele.

> „Die Livree bleibt da, die g'hört dem Herrn. Mir g'hört mein Tischlerrock, den ich mit herbracht hab', die andere Bagage brauch' ich nicht, ich bin mit Dir allein zufrieden . . . Ich geh' zu meiner Tischlerei zurück."[346])

Nun bedeutet auch Valentins Leben mehr ein Sich-Zurückziehen von der Außenwelt, aber ganz ohne jede Bitterkeit der Seele, ein Leben in tiefer Innerlichkeit und Zufriedenheit des Herzens. Grenzenlose Dankbarkeit gegen seinen einstigen Wohltäter erfüllt sein Herz, denn Flottwell ist[347]) schuld daß wir so friedlich miteinander leben, daß ich hab' Meister werden können und das Häusel da baut hab' . . ." Auch diese Gestalt ist vom Dichter mit Eigenstem durchseelt — der Friede des in sich selbst gegründeten Herzens — das war die ewige Sehnsucht des Dichters, und darin besteht der Wert dieser Gestalt. Aber Valentin macht eine bedeutsame Entwicklung durch bis er zu dem Menschen wird, als welcher er uns zum Schluß erscheint. Dies schildert uns[348]) Er. Schmidt treffend: „Im ersten und zweiten (Akt) ist der „lustige Valentin" ein treuer, ehrlicher, fideler, etwas täppischer, auch dem Trunk und Händel nicht ganz abgeneigter Bursche — inzwischen hat sich die Treue vertieft und der Most der Jugendlustigkeit zum Wein einer erquickenden Frohnatur geklärt. Eine herzgewinnende Gutmütigkeit und Einfalt überglänzt diese schöne Volksfigur der Wiener Bühne. Nur ein Österreicher von ganzer Landskraft kann sie spielen. An die guten, lieben, heiteren Gesichter auf den besten Gemälden des alten Waldmüller wird man erinnert." Und in der berühmten Wiedersehensszene (III, 5) vereint Valentin den „feinsten Takt des Herzens mit humoristischer Zartheit." Wie er in tiefster Erregung nichts weiter sagen kann, als die wenigen Worte[349]): „Mein gnäd'ger Herr!" — In dem ergreifenden Klang seiner Stimme liegt alles — wie er schließlich die Frage herauspreßt[350]): „Euer Gnaden verzeihen! — Aber sagen Euer Gnaden aufrichtig, sein Euer Gnaden heut schon eing'laden? . . . Dürft' ich wohl so frei sein und dürft' mir die Ehr' ausbitten, auf eine schlechte Hausmannskost", wie nur sein Herz ihn die rechten Worte finden läßt: ein echter Hobelschattendiskurs", in all diesen Zügen offenbart der Dichter die höchste Gestaltungskraft. Derselbe von Herzen kommende und ins Herz dringende Ton herrscht auch in Valentins schlichter trauter Häuslichkeit. So sind jene Szenen in Va-

346) Werke, S. 492.
347) Werke, S. 516.
348) S. 382.
349) Werke, S. 504.
350) Werke, S. 505.

lentins Tischlerwerkstatt ein wahres Idyll, von unsagbar feinem Zauber, entstammte doch Raimund selbst dem Handwerkerstand und konnte auf diese Weise aus eigener Anschauung schaffen. Der Segen der täglichen Arbeit und das innige Glück der Familie, dies sind die höchsten Werte in Valentins Leben. Nicht so, als ob der Dichter die Arbeit in vielen Worten preist, es haftet den Dingen selbst an, es ist etwas in dieser Atmosphäre der Tischlerwerkstätte, das uns so selig daraus entgegenleuchtet. Den schönsten Ausdruck findet Valentins Lebensideal in dem berühmten Hobellied, das eine tiefergreifende Stimmung auslöst. So hat Raimund in Valentin mit größter Meisterschaft eine Gestalt geschaffen, die fähig ist, unseren völligen Gefühlsanteil zu erwecken, eine Gestalt so echt aus dem Herzen des Volkes gegriffen und voll tiefster Lebenswahrheit. —

Hinter diesen Gestalten treten nun die übrigen Menschen im „Verschwender" durchaus zurück, aber keineswegs ohne tiefere Bedeutung im Gefüge des Ganzen, wie vor allem Wolf, oder mit unmittelbar aus dem Leben genommenen Zügen ausgestattet, wie etwa das alte Weib.

Das Gegenstück zu Flottwell bildet im gewissen Sinn der Kammerdiener Wolf, auch zu tiefster Bedeutung sich steigernd in den Szenen der verkehrten Welt, als aus Flottwell der arme Bettler geworden ist und aus Wolf der reiche Schloßherr. Er ist im Gegensatz zu Flottwell der eigennützige, unedle, berechnende, kluge Diplomat, der stets nur eins bedenkt: wie er aufs sicherste sein[351]) „Schifflein in den Hafen lenkt." Und als er immer höher aufgestiegen ist in der Rangordnung der bürgerlichen Gesellschaft, da erfahren wir aus dem Munde seines Dieners[352]): „Er ist ein geiziger Filz, den niemand leiden kann." Ebenso unbeliebt wie früher als Kammerdiener, der immerwährend seinen Untergebenen die Moral pries, die ihm selbst doch nur allzuschlecht anstand[353]): „Seid uneigennützig, das ist eine große Tugend." „Aber eine schwere. — Nicht wahr, Herr Kammerdiener?" Die Klugheit ist die eigentliche Triebfeder seines Wesens[354]): „Die Klugheit hat mich lächeln gelehrt. O es ist eine große Sache um das Lächeln. Wie viele Menschen haben sich ihr Glück erlächelt . . . darum will ich lächeln so lang' ich noch zu leben habe, und dann eine laute Lache aufschlagen, auf welche Grabesstille folgt." Flottwell erfährt an Wolf, daß die Freunde im Glück die Feinde im Unglück sind. Es gibt im Menschenleben seltsame Begegnungen, die von schicksalhafter Bedeutung sind, und in denen nicht der Zufall, sondern eine unerbittliche Notwendigkeit die Menschen plötzlich zusammenführt; und das Verhalten der Menschen in solchen Augenblicken gewährt einen tiefen Einblick in ihr

351) Werke, S. 494.
352) Werke, S. 503.
353) Werke, S. 453.
354) Werke, S. 494.

Inneres. Ein solches rätselhaftes Suchen und Begegnen ist nun das von Flottwell und Wolf, wie in anderer Hinsicht das von Flottwell und Valentin in der großen Wiedersehensszene. Der durch das Leben verwandelte Flottwell hatte den wahren Wert des Glücks einsehen gelernt. Mit diesem Maßstab tritt er nun an die Menschen heran, die ihm begegnen, an Wolf wie an Valentin; beide Begegnungen sind in ihrer Gegensätzlichkeit höchst bedeutsam[355]):

„Flottwell: Und geht es Dir gut?
Valentin: Ich bin zufrieden.
Flottwell: Dann bist Du glücklich!"

Und als der Bettler Flottwell im Anblick seines einstigen Schlosses, das nun „zur Ruine verfallen", das „zum Sinnbild seines jetz'gen Glückes zusamm'gestürzt" ist, in Wolf den Eigentümer des neuen Schlosses grüßt, da taucht in seiner Seele die Frage auf[356]): „Ob der wohl glücklich ist?" Inzwischen ist Wolf gealtert, er sieht krank aus; er geht an einem Stock, und obgleich die Sonne so warm scheint, in Pelz gekleidet[357]):

Flottwell: Himmel! Ich hätt' ihn nicht erkannt . . .
Gärtner: Gnäd'ger Herr! Es will ein armer Mann sie sprechen.
Flottwell: Du lügst, ich bin's nicht mehr. In solcher Nähe macht mich mein Bewußtsein reich.
Wolf: Er kann nicht ärmer sein als ich."

So bedeutet diese Begegnung die Bestätigung seines eigenen Wesens. Darüber hinaus ist in dieser und der folgenden Szene, scheinbar belanglos und im Grunde von unvergleichlicher Meisterschaft, zutiefst ein Hauch des Tragischen spürbar: wie der reiche Wolf, den „der Himmel mit Gewinn gesegnet", sich seines Glückes nicht freuen kann, weil ihn seit vielen Jahren eine unheilbare Krankheit quält, und wie den armen Flottwell, der auch einst auf der Höhe des Lebens, trotz der ungeheueren Reichtümer sich nicht glücklich fühlte, weil er Cheristane nicht sein eigen nennen durfte, und den nun sein Bewußtsein in solcher Nähe reich macht — aus dieser Szene leuchtet uns doch jene Lehre entgegen:

„Lebt e i n Gemüt, das rein beglückt auf Erden?
Der Weise lügt es oft, es wähnt's der Tor."[358])

All dies erfährt Flottwell an Wolf, ohne daß der Dichter es ausdrücklich in jene Worte faßt, er vermag es viel anschaulicher, bildhaft zu gestalten[359]):

„Wolf: . . . Geleitet mich zu jener Aussicht hin. Doch nein! Ins Schloß zurück. Auch das nicht! Nach dem Garten. Der Garten ist so schön, nur schade, daß die Rosen schon verwelken.

355) Werke, S. 504.
356) Werke, S. 502.
357) Werke, S. 502.
358) Werke, S. 502 f.
359) Werke, S. 12.

Wie oft werd' ich sie wohl noch blühen sehen? Heut' ist ein kalter Tag.

Flottwell: Mir scheint die Sonne warm.

Wolf: Mich friert."

So zeigt sich, wie der Dichter auch die „Nebenpersonen" mit warmen Leben zu erfüllen vermag, mit ausgeprägter Eigenart, in ihrer Art lebenswahr, wie in anderer Hinsicht auch Valentin recht lebensvoll gestaltet ist. Darüber hinaus liegt der Wert dieser Gestalt in dem Zusammenspiel mit den anderen Menschen der Dichtung, welche, mehr als bloße Füllung des Raumes, eine wesenhafte Sendung aneinander zu erfüllen haben.

Von den übrigen Gestalten sei noch besonders das alte Weib hervorgehoben, ein Meisterstück[360]), „wahrhaft aus der niederländischen Schule", wie Dumont in jener sehr ergötzlichen Szene meint. Mit welch unaussprechlicher Freude fügt der Dichter Zug an Zug, und das alte zahnlose Mütterchen steht uns vor, wie es „zerrissen gekleidet", ein „großes Bündel Reisig auf dem Rücken" trägt, ganz lebendig und noch dazu das ganze Gebirge, wo „sich's so hart steigt", und wo sie nun schon „dreißig Jahr" mit ihrem Mann lebt, der sich auch noch immer um sie bekümmert, indem er sie fleißig schlagt"; denn „Ein schlechter Haushalt, wo s' nicht raufen tun."[361]) Und als Dumont, der sie in seiner Naturbewunderung eine Zeit betrachtet, ihr ein Geldstück schenkt, — denn „O Du gefallen mir außerordentlich"[362]) — da ist die Alte „rasend erfreut" und weint[363]): „Ich sag's halt, wenn man einmal schön war und man wird noch so alt, es bleibt doch allweil noch a bissel was übrig." Das sind Menschen, wie sie dort im Gebirge wachsen, wirklichkeitsgetreu und naturhaft. Und kein Lob konnte den Dichter mehr erfreuen als die uneingeschränkte Anerkennung solcher Szenen. In diesem Sinne schreibt Raimund einmal an Toni[364]): „Auch war er (der Verwalter von Gutenstein) ganz entzückt über die Wahrheit der Szenen in der Alpenhütte, deren Original sich in der ganzen Gegend hundertfach vorfände. Das Lob dieses unparteiischen Mannes hat mich sehr erfreut." Aus dieser einzigen Episodenfigur des alten Mütterchens entwickelt sich in der Folgezeit eine neue Kunstrichtung, Anzengruber mit seinen realistischen Bauernfiguren. Die getreue Wirklichkeitsschilderung, wie sie sich hier in der Szene zwischen Dumont und dem alten Weib findet, pflegt man mit Recht als der geschichtliche Ferment in Raimunds Kunst zu bezeichnen. Auch in der Gestalt des alten Weibes hat der Dichter die Kunst der Charakterzeichnung aufs beste erwiesen. —

---

360) Werke, S. 479.
361) Werke, S. 479.
362) Werke, S. 480.
363) Werke, S. 480.
364) Briefe Nr. 81.

Dies sind nun die wichtigsten Gestalten des „Verschwenders", bei allen übrigen, wie Flottwells Freunden, Rosa und den Dienern, beschränkt sich der Dichter auf Andeutungen. Überblickt man noch einmal die Reihe der Charaktere, so kann man wohl sagen, durch Raimunds Kunst geht ein Zug, immer das Leben in seiner bunten Fülle und unbegrenzten Mannigfaltigkeit zu gestalten, wie ja auch das romantische Kunstwerk „ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt"[365]) sein und den „ganzen Umkreis des Lebens"[366]) erfassen und umfassen will. Es ist die belebte und beseelte Atmosphäre, in ihr leben Menschen mit ausgeprägtem individuellen Eigenleben und scharfen Gegensätzen. Und so läßt sich diese Dichtung einem großartigen musikalischen Kunstwerk vergleichen, in welchem die Menschen wie Stimmen einer Simphonie zusammenklingen, jede Stimme von besonderem, eigenen Klang, aber in dem wundervollen Zusammenklang aller Stimmen liegt das Geheimnis des Kunstwerks.

Handlung.

Der unvergängliche Wert der Raimundschen Dichtung besteht nicht zuletzt in der Kunst der Gestaltung, in dem Wie der Darstellung, in der meisterhaften Beherrschung der mancherlei Ausdrucksmittel — kurz in der Kunst der[367]) Stilgebung. Nicht allein die lebensvollen Gestalten oder der gedankliche Gehalt ist es, was eine Dichtung wie den „Verschwender" auszeichnet; vielmehr die Belebung und Beseelung der Gedanken in ihrer allseitigen Durchdringung, das innige Verwobensein der Gestalten und Ideen — in allen diesen Zügen offenbart sich, wie schon erwähnt, die hervorragende Gestaltungskraft des Dichters. Und in der alles durchleuchtenden Phantasie liegt wohl die ewige Schönheit seiner Dichtung. — So verrät sich auch in dem planvollen Bau der Handlung die hohe Kunst des Bildners; alles ist sinnvoll durchdacht und kunstvoll gegliedert. Folgt man zunächst der äußeren Einteilung in Akte, so ergibt sich die folgende allgemeine Gliederung des Stoffes: der erste Akt stellt eine glänzende jagdliche Veranstaltung dar mit der bedeutsamen Begegnung zwischen Flottwell und Cheristane, der zweite eine festliche Gesellschaft endend in Flottwells und Amaliens Flucht, der dritte Flottwells Rückkehr und seine Aufnahme in Valentins Haus. Diese Abschnitte sind ungefähr gleich lang. Nun sah man schon, daß durch Raimunds Dichtung ein Zug ging, immer das Leben in seiner unbegrenzten Mannigfaltigkeit darzustellen. Da ist im „Verschwender" die alltäglich bürgerliche Welt mit ihren verschiedenen Vertretern, da ist das Leben des Volkes, des einzelnen, wie der ganzen Familie, da ist das Land des Wunders und des Märchens. Überblickt man dies bunte Vielerlei, so fragt sich, wie

365) Friedrich Schlegel, Jugendschriften, Bd. 2. S. 220, Nr. 116.
366) Ludwig Tieck, Schriften, Bd. 1, S. 39.
367) Elster, Prinzipien II, S. 8 f.

hat der Dichter nun im einzelnen das Werk gegliedert, wie steht es mit der Entwicklung der Handlung, mit der Einteilung in Haupt- und Nebenhandlung und ihrer Verflechtung. Das Ganze ist ein überaus feines, kunstvolles Gewebe; den sichersten Maßstab für die genaue Einteilung gewinnt man wohl, wenn man zunächst innerhalb der Menschengestalten bestimmte Gruppen sondert, an welche die Handlung gebunden ist. Es lassen sich drei große Gruppen unterscheiden:

1. Flottwell und seine Freunde.
2. Cheristane mit ihren Schutzgeistern und Genien.
3. Valentin, sein Weib und seine Kinder.

Dazu gesellt sich eine Reihe von Nebenpersonen, von welchen besonders Amalie und Wolf zu erwähnen sind; schließlich einige Episodenfiguren wie Dumont und das alte Weib. Es ist wohl in sich selbst einsichtig, daß Valentin zu den Hauptpersonen gehört; er greift durchaus entscheidend in die Handlung ein (im letzten Akt besonders) und es zeigte sich schon, wie auch der Dichter der wesenhaften Bedeutung dieser Gestalt gemäß eine vertiefte Behandlung des Charakters anstrebte. Dagegen erscheint mir die Ansicht[368]), Valentin sei die Hauptperson der ganzen Dichtung und deshalb sei der Titel verfehlt, nicht berechtigt. Es wird noch zu zeigen sein, wie auch wirklich dem Verschwender Flottwell die Bedeutung der eigentlichen und vom Dichter gemeinten Hauptperson zukommt, weil gerade in dieser Gestalt die Einheit des Ganzen liegt. Ebenfalls ist Cheristane durchaus Hauptperson; dabei sind Cheristane und der Bettler als unmittelbare Einheit aufzufassen, denn der Bettler erscheint ja eben an ihrer Stelle, als Cheristane nicht mehr auf Erden weilt. Unter den Nebenpersonen findet Cheristane ihre Entsprechung in Amalie. Würde man in Gedanken die Gestalt aus dem Zusammenhang herauslösen, so fiele die Dichtung in sich zusammen.

Nun ist zunächst aufzuweisen, worin die Handlung besteht, welche mit diesen Hauptpersonen verknüpft ist.

1. Die Flottwell-Handlung. Flottwell veranstaltete einst eine große Jagd. Da verirrt er sich und erblickt in einer niederen Hütte die schöne Cheristane, Flottwell wird von grenzenloser Liebe zu dieser Frau ergriffen. Nachdem drei Jahre verflossen sind, will er sie als sein Weib heimführen. Da erfährt er, daß er sich in ein unsterbliches Wesen verliebt hat, das ihn nunmehr verlassen muß. Inzwischen sind wiederum viele Jahre vergangen. Da finden wir Flottwell in die Liebe zu Amalie verstrickt. Wohl ist er ihrer Liebe gewiß, aber Amaliens Vater stellt sich einer Verbindung seiner Tochter mit Flottwell entgegen. Auf einem glänzenden Feste hofft jedoch Flottwell, Amalie für sich zu gewinnen. Unliebsame Zwischenfälle führen das rasche Ende des Festes herbei. Flottwell er-

368) Fürst, Raimunds Werke, S. 83.

hält Amaliens Versprechen, mit ihm zu entfliehen. Nun ist Amalie sein Weib geworden. Aber das Schicksal hat ihm bald Weib und Kind entrissen. Da betrifft ihn noch überdies der Verlust seiner großen Reichtümer. Seine Freunde ziehen sich von ihm zurück. In seine Heimat zurückgekehrt, begegnet ihm in höchster Not sein alter Diener Valentin. Bei diesem findet er gastliche Aufnahme. In tiefster Seele von dessen Weib Rosa gekränkt, verläßt er Valentins Haus. Da findet er durch ein Wunder einen Teil seiner Reichtümer unter einem großen Stein verborgen. Inzwischen ist auch Valentin mit seiner Familie herbeigeeilt, um ihn um Verzeihung zu bitten. Mit allen ausgesöhnt, will der nun zu bescheidenem Wohlstand gelangte Flottwell Valentin und seine Familie in sein Haus aufnehmen.

2. Die Cheristane-Handlung. Cheristane, von der Königin der Feen auf diese Erde gesandt, um zum Heile der Menschen zu wirken, beschließt, ihre zauberkräftigen Perlen Flottwells Glück zu opfern. Als sie die letzte Perle für ihn hingibt, muß sie wieder in ihre Heimat zurückkehren. Da ersinnt ihr Herz einen Plan, wie sie auch in der Zukunft Flottwells Geschick zu seinem Heile lenken kann. So läßt Cheristane ihn den Weg zu ihrer einsamen Hütte finden, wo sie sich ihres Glückes erfreuen. Auf ihre Bitte schenkt Flottwell seiner Geliebten ein Jahr aus seinem Leben. Dieses bedeutungsvolle fünfzigste Lebensjahr soll nun in der Gestalt eines Bettlers Flottwell warnend durchs Leben begleiten. So erscheint nun jene unheimliche Gestalt des Bettlers an Cheristanes Stelle, um von Flottwell Geld und kostbare Schätze zu empfangen. Stets begleitet der Bettler ihn, auf seiner Flucht nach England und wohin das Leben Flottwell sonst führt. „So bettelt der Bettler Flottwell bei dem Verschwender Flottwell.“[369]) Als dann Flottwells fünfzigstes Lebensjahr endigt, begegnet ihm der Bettler zum letzten Mal, um Flottwell zurückzugeben, was der Bettler von ihm empfing und für ihn bewahrte.

3. Die Valentin-Handlung. Valentin, einst ein biederer Tischler, wird von Flottwell als Diener in sein Schloß aufgenommen. In dieser Eigenschaft leistet er ihm viele Jahre hindurch treue Dienste. Er verliebt sich bald in Rosa, das Kammermädchen, und als Flottwell, im Begriff nach England zu fliehen, sein Schloß verläßt, da gründet sich Valentin ein eigenes Heim an Rosas Seite. Nach vielen, vielen Jahren trifft er den armen Flottwell, seinen einstigen Herrn. Als er von dessen Unglück erfährt, nimmt Valentin ihn in sein Haus auf. Aber sein Weib, das sich noch für ein früheres Unrecht an Flottwell rächen will, weist ihm die Tür. Nachdem Valentin in liebevoller, aber bestimmter Weise sie zu begütigen weiß,, geht er mit seiner Frau und seinen fünf Kindern fort,

369) Prisching, S. 9.

um Flottwell zu suchen. Endlich finden sie ihn auf einem einsamen Berge und nach kurzer, herzlicher Versöhnung beschließen sie, nun den Rest ihres Lebens gemeinsam zu verbringen.

Nur wenn man diese Gliederung bis ins Einzelne verfolgt, kann man begreifen, mit welch feiner Kunst der Dichter die einzelnen Teile zum vollendeten Werk zusammenfügt. In der Art der Verknüpfung dieser Handlungen waltet eine künstlerisch tief durchdachte Absicht. So ist es höchst bedeutsam, daß sich Flottwells und Cheristanes Reiche innerlich durchdringen, wie auch die Welten Flottwells und Valentins; nie führt aber der Weg aus Valentins Lebenskreis in das Wunderland Cheristanes. Was hier zunächst vom Standpunkt der Handlung aus sichtbar wird, das steigert sich noch zu tieferer Bedeutung hinsichtlich der Behandlung des Wunderbaren. — Durch die Einführung der komischen Person — als solche ist Valentin ursprünglich aufzufassen — ist der parallele Aufbau gegeben. Dies übernahm Raimund aus der Tradition, wie man sah. Während etwa Nestroy die große Wirkung einer originellen Erfindung erkennt — wie in der Posse „Zu ebener Erde und erster Stock" — und sie nicht häufig genug wiederholen kann, so steigert Raimund im „Verschwender" den Ausdruckswert einer Linie durch vertieften Gefühlsgehalt. Das Leben führte einst Flottwell und Valentin zusammen und verknüpfte ihr Schicksal untrennbar. Flottwells Glück und Ende bedeutet so auch für Valentin Höhe und Fall. Die Gemeinsamkeit zweier Lebensschicksale aber verknüpft die Herzen dieser beiden Menschen. Als daher später das Leben diese beiden Menschen wieder auseinandertreibt, führt das Schicksal sie wie mit Notwendigkeit zusammen in der unvergleichlich ergreifenden Wiedersehensszene (III, 5); eine rätselhafte Schickung kettet sie nun auf immer aneinander. Das war Raimunds höchst eigene Tat, die Tradition kam ihm entgegen; was er von ihr empfing, gewann Gestalt und Sinn in seiner Kunst. — Tritt uns so im „Verschwender" zunächst das bunte Vielerlei der Welten, Gestalten und Handlungen entgegen, so könnte es scheinen, daß der Dichtung die Einheit fehle. Versucht man aber tiefer einzudringen, so ist es unverkennbar, daß der Dichter auch dieser unerläßlichen Forderung durchaus gerecht geworden ist; es fragt sich, worin diese Einheit im „Verschwender" liegt. Im Verhältnis zu den zeitgenössigen Vorbildern ist Raimunds Dichtung arm an äußeren Geschehnissen. Man vergleiche den „Verschwender" etwa mit Meisls „Lustigem Fritz". Meisl reiht eine bunte Fülle von Ereignissen aneinander, die sich alle um Fritz herum abspielen; diese füllen das Stück; die Handlung bewegt sich immer in einer Ebene, nichts findet sich dort von allem, was gerade den Reichtum und die Schönheit der Raimundschen Dichtung ausmacht. Und wie bei Raimund das Wesen des Verschwenders nicht in Äußerlichkeiten dargestellt ist, sondern nach Innen zu in die Tiefe der menschlichen Seele ge-

senkt ist, so ist auch die Handlung verinnerlicht. Alle überflüssigen Ereignisse läßt Raimund als Handlung fallen und deutet sie nur an, wie z. B. in dem Gespräch zwischen Flottwell und Valentin (III, 8) und in dem Monolog (III, 1). Entscheidend war für den Dichter, die innere Handlung zu gestalten, jene innere Bewegung, der „wild-leidenschaftlichen Seele", deren Weg zur tragischen Vernichtung des maßlosen Menschen führt. Diese Bewegung vollzieht sich nicht in einer geraden Linie, denn das Leben ist grenzenlos, und das Gefühl treibt Flottwell durch das Leben mit all seinen Höhen und Tiefen hindurch. Und wenn Flottwell durch die mancherlei Sphären menschlichen Seins hindurchwandelt, wenn das Gefühl in seiner Maßlosigkeit ihn von Pol zu Pol treibt, so symbolisiert sich solche Bewegung in der Form des Kontrastes; und diese Form erfüllt einen tiefen Sinn. Aber der Kontrast führt nicht durch Auflösung zur Harmonie und Geschlossenheit. Im „Verschwender" bedeutet der Kontrast die innere Spannung des Lebensgefühls; denn Flottwells Wesen war im tiefsten Grund diese Getriebenheit von Pol zu Pol: Lebensfreudigkeit und Erlösungssehnsucht nach dem Jenseits, Wirklichkeit und Traum. Diese tiefe Gegensätzlichkeit bestimmt also die innere seelische Entwicklung wie sie sich im Hinblick auf die Akte folgendermaßen darstellt:

I. Erwartung — II. Dramatisches Intermezzo — III. Erfüllung

Was Cheristane im ersten Akt nur geheimnisvoll andeutet — „unser künftig Los"[370]), nämlich ihre einstige himmlische Vereinigung mit Flottwell — das soll im dritten Akt in Erfüllung gehen, wie dies in Cheristanes Erlösungsworten[371]) zum Ausdruck kommt. Der zweite Akt führt die Fäden, welche die beiden Reiche Flottwells und Cheristanes verbinden, scheinbar immer weiter auseinander; nur die Bettlerszenen bedeuten einen geheimnisvollen Hinweis auf den Sinn der Dichtung. Erfüllung im Jenseits — das aber ist der Grundakkord, in welchem die Dichtung ausklingt. So endet diese innere Seelenbewegung Flottwells in der Sehnsucht nach Erlösung, wie sich die Blume dem Himmelslicht öffnet. In den sich verwandelnden Gefühlen, dieses „wild-leidenschaftlichen" Menschen liegt allein die Einheit der Dichtung. Auf der Gestalt Flottwells ruht letzten Endes das Schwergewicht der Dichtung, er beherrscht die Bühne, auch wenn er nicht sichtbar ist, wie z. B. gleich zu Anfang in dem Gespräch[372]) der Diener, dessen Gegenstand eben Flottwell ist. Für die Entfaltung dieses Charakters nimmt nun der Dichter unbedenklich eine große Zeitspanne in Anspruch; zwischen dem ersten und zweiten Akt liegen drei Jahre, zwischen dem zweiten und

370) Werke, S. 471.
371) Werke, S. 520.
372) Werke, S. 452.

dritten zwanzig. Raimund, der ja im „Verschwender" einen schon geformten Stoff gestaltet, verwandelt ihn, bis er seinem Kunstwollen angemessen erscheint. Während sich sein Vorbild Destouches streng an die Einheiten bindet um des klassischen Stiles willen, widerstrebt Raimund solche genaue Messung von Raum und Zeit. Der klassische Dichter Destouches empfindet im Kampf mit dem an sich unklassischen Gegenstand einen schmerzlichen Zwang. Aber bei Raimund hatte der Charakter des Verschwenders seinen tiefsten Grund in wilder Leidenschaftlichkeit; hier steht also gegen klassisches Maß und Harmonie romantische Maßlosigkeit. So ist der „Verschwender" seinem Wesen nach ein unklassischer Gegenstand. Und daraus folgt mit Notwendigkeit für das Gesetz des inneren Stils: Auflösung. Die Maßlosigkeit einer „wild-leidenschaftlichen" Seele zerbricht die Form, und wohin das Gefühl ihn treibt und das Herz sich sehnt, verwandelt sich die Szene in Raum und Zeit. Innerhalb des zweiten Aktes, der vierunddreißig Szenen enthält, wechselt der Schauplatz achtmal. Man wird an jene bekannte These Schlegels erinnert[373]): „Willkür ist das oberste Gesetz des romantischen Dichters." Letzten Endes aber sprach ein neues Lebensgefühl aus solcher Meinung. Der romantische Stilwille ist gegen die strengen Einheiten gerichtet, er fordert Auflösung von Gesetz und Form. In diesem Sinne dichtete Tieck[374]) die Satire auf die Uhr, welche unverkennbar an den Streit um die Einheiten im Drama anknüpft: der Küster beklagt sich darüber, daß die Uhr falsch geht:

„So daß sie immer eine Stunde[375])
Nach dreien Stunden stille steht."

Deshalb herrscht überall Verwirrung:

„Kommt in Tumult drauf die Gemeine[376])
Und alle machen groß Geschrei,
Es ist zwölf Uhr, so ruft der eine
Der andere schwört, es sei schon drei
Die Einheit fehlt dem ganzen Werke
Es läuft nun gegen alle Regeln."

So nahm Tieck offenbar wieder auf, was schon früher Herder in seinem genialen Shakespeare-Aufsatz zum Ausduck gebracht hatte. Das romantische Zeitgefühl schafft sich eine neue Form und eine tiefe Berechtigung liegt in der Aufhebung der strengen Einheiten: „Sollte es dann jemand in der Welt brauchen demonstriert zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativeste Sache auf Daseyn, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maß der Aufmerksamkeit in oder außerhalb der Seele sind? Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in

373) F. Schlegel, Jugendschriften, Bd. 2, S. 221, Nr. 116.
374) Werke, Bd. 1, S. 14.
375) Werke, Bd. 1, S. 15.
376) Werke, Bd. 1, S. 15.

deinem Leben gehabt, wo die Stunden zu Augenblicken und die Tage zu Stunden; Gegentheils aber auch Stunden zu Tagen und Nachtwachen zu Jahren geworden sind?"[377]) — Bedeutsam in diesem Sinne ist — das sei ergänzend hinzugefügt — der „Bauer als Millionär". Als die Jugend vom „Brüderlein fein" Abschied nimmt, als ein Stück von Wurzels Leben von ihm fällt, da wird es auf einmal ganz finster, obgleich es doch eben Mittag ist, so daß Wurzel in höchster Verwunderung ausruft[378]): „Jetzt hat es elf g'schlagen! Erst war es zwölf Uhr, jetzt ist es wieder elf Uhr! Hat denn die Zeit einen Krebsen verschluckt, daß sie zurückgeht?" Das war wirklich eine Verkehrung der Lebensverhältnisse; denn die Zeit stellt ihrem Wesen gemäß in ihrem formalen Ablauf eine Reihe dar, ewig werdend, stets in einer Richtung, aber nie umkehrbar. Das war romantische Willkür und Gesetzlosigkeit und also höchstes Gesetz der romantischen Dichtung.

Wie Raimund auf solche Weise die Einheit im „Verschwender" durchaus beachtet — wenn auch nicht in der üblichen Art — so zeigt er auch in der Kunst der Eingänge und Schlüsse eine große Meisterschaft. Besonders hervorgehoben zu werden verdient jene Szene[379]), welche gleichsam aus Flottwells Welt in das Reich Cheristanes hinüberführt. Die Freunde Flottwells sind auf dessen Schloß versammelt. Man rüstet zur Jagd. Nach herzlicher Begrüßung erzählen die Freunde, was ihnen nachts geträumt hat. Da erfahren wir von Flottwell: „Was mir geträumt hat, kann ich Euch noch nicht entdecken. Es war ein süßer Traum, dienstfertig meinem höchsten Wunsch, er hat mir meines Lebens Zukunft rosig abgespiegelt. . . Doch still davon, mein Herz ist übermütig heut', es könnte sich verraten."[380]) Nicht aufdringlich, sondern durchaus zurückhaltend, beschränkt sich der Dichter darauf, Kommendes anzudeuten und auf diese Weise in die Stimmung der folgenden Szenen einzuleiten. — In wundervoller Weise vermag der Dichter auch durch den Gesang des Bettlers die tiefere, unheimliche Stimmung der Dichtung herauszuheben und auf diese Weise im Fortgang der Handlung die einzelnen Stufen zu verbinden. Während man im Schloß zum rauschenden Fest sich schmückt, und der Chor der Gäste in den brausenden Festjubel einstimmt (S. 472 3), ertönt der grauenvolle Gesang des Bettlers, wie von kommendem bangen Unheil kündend. Wie durch sein bloßes Erscheinen der jähe Zusammenbruch des Festes herbeigeführt wird, wie er nun Flottwell immerwährend begleitet, untrennbar, schicksalhaft, bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahr, so zieht sich ein einheitlicher Faden durch

377) Herders sämtliche Werke, herausgegeben von B. Suphan, Berlin 1891, Bd. 5, S. 227.
378) Werke, S. 154.
379) Werke, S. 462 f.
380) Werke, S. 463.

die Dichtung, die Geschicke Flottwells immer weiter leitend und begleitend bis zu seinem Ende. So trifft man wohl des Dichters Absicht, wenn man jenen Gesang des Bettlers, sinntragend und immer wiederkehrend, dem musikalischen Leitmotiv vergleicht, wie es in der romantischen Dichtung überaus beliebt war. Auf diese Weise ist der Gesang des Bettlers formal vrgleichbar jenem Motiv des „Oktavian" von der „Mondbeglänzten Zaubernacht" oder von der „Waldeinsamkeit" im „Blonden Eckbert" oder von den „Süßduftenden Holunder" im „Kätchen von Heilbronn", um nur die bekanntesten herauszugreifen.

Bedeutsam wird an manchen Stellen der Gang der Handlung unterbrochen. So etwa zu Beginn des dritten Aktes in Flottwells Monolog, welcher erzählender und nachdenklicher Art ist. Die Handlung hat einen gewissen Abschluß erreicht. Ein Leben voll Irrungen und Wirrungen liegt hinter Flottwell. Nun zieht noch einmal alles Vergangene an seiner Seele vorüber, zugleich besinnt sich Flottwell, auf welche Weise er von den Menschen Hilfe erhoffen kann. Von gesteigerter Bedeutung ist Flottwells zweiter großer Monolog (S. 517), der die letzte Wandlung in seiner Seele darstellt, wie man wohl an wichtigen Abschnitten seines Lebens Rück- und Ausschau hält. Niemals aber empfinden wir eine solche Unterbrechung der Handlung als störend, sie sind durchaus organisch hineingebildet. Besonders glücklich weist der Dichter nach dem großen Monolog die Handlung weiterzuführen. Wie in diesem Monolog die Todessehnsucht Flottwells sichtbar wird, so leitet er nun ganz folgerichtig zu Cheristanes Verkündigung der Erlösung über. Auch im einzelnen ist der Übergang wohlgelungen:

„Flottwell: . . . O Tod! Du bist mein einz'ger Trost. Ich hab' ja keinen Freund!
Bettler: Als mich!
Flottwell: (erschrickt) Als wen? Ha, schreckliche Gestalt!"[381]) —

Einen bedeutsamen Ruhepunkt, einen Augenblick der Sammlung und der Einkehr bezeichnet Valentins Hobellied; es will dartun, wie sich in einem schlichten, frommen Gemüt die bunten Geschehnisse darstellen: „Der Mensch denkt, der Himmel lenkt."[382]) Und nun stimmt er das ergreifende Hobellied an. Überaus wohlgefügt und künstlerisch fein durchdacht, erscheint uns die Stelle, im einzelnen wie im Gefüge des Ganzen. — Die Art des Vorgehens ist nicht rückschreitend, sondern vorwiegend fortschreitend; nur an zwei Stellen findet sich eine Ausnahme. So wird die kurze Erzählung von Cheristanes Liebe zu Flottwell an späterer Stelle nachgeholt (S. 470). Und ebenso erfahren wir erst nachträglich, daß Flottwell einst den „Tischlerg'sell Valentin . . . als Bedienten aufg'nommen hat", weil er ihm „so gut g'fallen hat." (S. 504.)

381) Werke, S. 518.
382) Werke, S. 510.

Was endlich den Aufbau und die Durchführung der Handlung im einzelnen betrifft, so hebt Castle[383]) mit Recht die vorzügliche Exposition hervor. Das Gepräch der Diener (S. 452) ist dazu bestimmt, den Charakter Flottwells, seine Verschwendungssucht, besondere gute und schlechte Eigenschaften seiner Person herauszugreifen. Die folgenden Szenen zwischen dem Kammerdiener und den beiden Baumeistern sind geeignet, zugleich eine Charakteristik Wolfs zu geben, wie auch in die Lebensverhältnisse und in die Umwelt Flottwells einzuführen. Inzwischen rückt die Parallelhandlung, die mit Valentin verknüpft ist, in den Vordergrund. Wir erfahren von der Liebe Valentins zu Rosa, dem Kammermädchen. In der bedeutsamen Begegnung zwischen Flottwell und Cheristane liegt der nächste Fortschritt der Handlung. Bevor wir Flottwell auf die „Jagd" folgen, läßt der Dichter Cheristane und ihr Reich in wundervoller Märchenpracht vor uns erstehen, jenes Land, in welches eben Flottwell der Weg führt, der „andere Jagd im Sinn" (S. 463) hat als seine Freunde. Wir erfahren, daß Flottwell, der einst die schöne Cheristane erblickte und von tiefer Liebe zu ihr ergriffen wurde, sie nunmehr als sein Weib heimführen will. Das Scheitern dieser Liebe bedeutet den ersten Höhepunkt dieser Handlung. Nachdem dies Liebesglück versunken und verklungen ist, knüpft sich der weitere Fortgang der Handlung zunächst an Amalie. In raschem Schritt wird die Handlung weitergeführt. Flottwell erfüllt eine grenzenlose Liebe zu Amalie, der Tochter des Präsidenten von Klugheim. Flottwell will ein glänzenes Fest geben, deren Königin Amalie sein soll. In großem Umfang werden die Vorbereitungen hierzu getroffen. Da erscheint noch in letzter Stunde der Juwelier, welcher den kostbaren Schmuck bringt, der für Amalie bestimmt ist. Der Schmuck findet aber nicht Flottwells Anerkennung, die größte Freude ist ihm auf diese Weise zerstört, in höchster Erregung wirft er den kostbaren Schmuck zum Fenster hinaus (S. 483), eine Szene, welche nicht ohne tiefere Bedeutung im Gefüge des Ganzen ist. Nun bewegt sich die Handlung dem Höhepunkt entgegen mit der goßen Festszene und dem jähen Ende des Festes. Da erscheinen die ersten Gäste; Flottwell ist hocherfreut, den Präsidenten und dessen Tochter auf dem Fest begrüßen zu dürfen. Wir erfahren, daß der Präsident alten freundschaftlichen Beziehungen entsprechend jener Einladung Folge geleistet hat, obgleich er sich einer Verbindung seiner Tochter mit Flottwell entgegenstellt. Die erste Disharmonie in allem Glanz und Jubel der Feststimmung bezeichnet die Verweigerung der Annahme eines kostbaren Geschenkes, welches Flottwell in Gestalt einer Vase für Amalie bestimmt hat. Noch einmal sucht Flottwell durch außerordentliche Prachtentfaltung den Mißklang zu dämpfen, aber der

383) Werke, S. 121.

Zusammenbruch des Festes ist unaufhaltsam. Das jähe Ende der glanzvollen Veranstaltung wird durch das seltsame Erscheinen eines Bettlers herbeigeführt, welchen Flottwell inmitten einer wundervollen Landschaft, die man vor den Zuschauern erstehen sieht, zu erblicken glaubt. In der allgemeinen Verwirrung gelingt es Flottwell, von Amalie das Versprechen zu erhalten, die geplante Flucht nun zur Wirklichkeit werden zu lassen. Und so versetzt uns die Handlung im folgenden an das Gestade eines Sees. Bei furchtbarem Unwetter, Sturm, und Donner und Blitz sehen wir den Kahn, der die Liebenden birgt, auf den unruhvollen Wogen des Meeres dahintreiben. Und als der Mond zwischen den Wolken sichtbar wird, da wirft er seinen Schein auf einen zweiten „kaum bemerkbaren Kahn“ in welchem wiederum jene seltsame, unheimliche Gestalt des Bettlers sichtbar wird, der die Liebenden auf der Flucht zu begleiten scheint. In jener Szene, welche die wundervolle Gestaltungskraft des Dichters zeigt, erreicht die Handlung ihren bedeutsamen, zweiten Höhepunkt, um von hier aus zu dem entscheidenen Moment und dem letzten Aktschluß hinzustreben. Aber die Führung der Handlung zeigt nicht eine gerade Linie von dem ersten Höhepunkt zum zweiten. Einige Episoden liegen dazwischen. So ist die Szene zwischen Flottwell und dem alten Haushofmeister (S. 475) durchaus als Episode zu bezeichnen, nur allzu lose mit dem Ganzen verbunden und wohl durchaus entbehrlich. Kurz darauf folgt die Szene zwichen Dumont und dem alten Weib, in bezug auf die Handlung reine Episode und als solche überflüssig; aber wer möchte dennoch jene wundervolle Szene missen, jene so recht aus dem Leben gegriffene köstliche Gestalt des alten Mütterchens und den harmlosen Scherz und die heitere Laune jener Szene? Schließlich wird auch die Parallelhandlung in Verbindung mit Valentin fortgeführt. Nach dem verhängnisvollen Ausgang des Festes beschließen Valentin und Rosa gemeinsam das Schloß zu verlassen (S. 491). Da will Valentin zu seiner Tischlerei zurückkehren. Und an Rosas Seite glücklich und zufrieden sein. Nunmehr bewegt sich die Handlung ihrem letzten Höhe- und Ruhepunkt zu. Flottwell, dem das Schicksal Frau und Kind entrissen hat, ist völlig verarmt. Da „zog es ihn mit unwiderstehlicher Gewalt nach seiner geliebten Heimath“ (S. 508). Nach Bettlerweise erhofft er von den Menschen Hilfe. In einer ergreifenden Szene trifft er mit dem jetzigen Eigentümer des Schlosses, seinem einstigen Kammerdiener Wolf zusammen; dieser will nicht viel von Flottwell wissen. Dann folgt die unvergleichliche Wiedersehensszene mit Valentin. Auf diese Weise erreicht Raimund eine glückliche Verbindung der Flottwell-Handlung mit der Parallelhandlung Valentin-Rosa. Nach kurzer, herzlicher Begrüßung nimmt Valentin ihn in sein Heim auf. Dann finden wir Valentin und Flottwell allein; nun erzählt Flottwell kurz seine Lebensschicksale, eine Szene,

die durchaus organisch eingegliedert ist. Alle Vorgänge werden noch einmal in ihrer Bedeutung in dem wundervollen Hobellied hervorgehoben, das Valentin nun singt. Aber in dessen Abwesenheit weist Rosa ihrem einstigen Gebieter die Tür. Da wandert Flottwell zu den Ruinen seines alten Schlosses. Nun hat er „Die letzte Höhe", die in dieser Welt noch für ihn zu erklimmen war, erreicht (S. 570). Flottwell und sein „edles Herrenschloß" sind nun „zugleich verhängnisvoll gestürzt." Mit diesem Monolog (S.517/8) findet die innere Entwicklung ihren Abschluß. Flottwell ersehnt nichts als den Tod, und Cheristane bringt ihm bei ihrem letzten Erscheinen die Trostverkündigung, nach dem jene unheimliche Gestalt des Bettlers auch zum letzten Mal erschien, das Geheimnis seines Daseins enthüllend und Flottwell die für ihn bewahrten Reichtümer zurückgebend. Den äußeren Abschluß der Dichtung bildet noch die Valentin-Szene; er ist mit seiner Familie herbeigeeilt, um Flottwell zu suchen. Gemeinsam wollen sie den Rest ihrer Erdentage verbringen. Überblickt man noch einmal die Handlung im Ganzen, so ist wohl zu sagen, daß nicht zuletzt in dem bewegten Fortgang der Handlung der Grund zu suchen ist, daß der „Verschwender" außerordentlich bühnenwirksam ist; erkennt man doch darin die wundervolle Schöpfung eines Geists, dem das Schauspielerblut durch alle Adern pulste. Der Dichter Raimund ist „der Schauspieler seiner selbstgeschaffenen Träume."[384]) Für ihn gilt, was Grillparzer als Forderung an den dramatischen Dichter stellt: „Der wahre dramatische Dichter sieht sein Werk darstellen, indem er schreibt."[385]) —

In bezug auf Knappheit und Breite kann man wohl sagen, daß dem Dichter die Ausführung seines letzten Werkes besonders gut gelang. Er hat einen sicheren Blick für das dramatisch Wirksame und vermeidet die störenden Längen. Eine Inszenierung wird wohl kaum besondere Kürzungen vorzunehmen brauchen. Dabei läßt sich die Schaffensweise des Dichters, die Mittel, wie er dies Ziel erreicht, besonders gut beobachten: er wählt jedesmal einen überaus wirksamen Zeitpunkt aus: kurz vor der Entscheidung. So im ersten Akt: Cheristanes Begegnung mit Flottwell, kurz bevor sie von der Erde scheiden muß. Die ganze Spannung ist in die eine große Liebes- und Abschiedsszene (I, 15) zusammengedrängt. Im zweiten Akt soll auf dem bedeutsamen Fest die Entscheidung über das Schicksal der Liebenden herbeigeführt werden. Und schließlich im dritten Akt: Flottwells Rückkehr in die Heimat gerade am Tage seines fünfzigsten Geburtstages, aso jener Augenblick, in welchem der Bettler seine Sendung für Cheristane vollendet hat. Im einzelnen könnte man noch auf die Episode zwischen Dumont und dem

384) Hofmannsthal, Gedichte und kleine Dramen, S. 42.
385) Werke, Bd. 13, S. 403.

alten Weib hinweisen, welche gerade in jener Form sehr wirksam ist, ohne zu breiten Raum einzunehmen. In dieser Hinsicht beweist der Dichter im „Verschwender" völlige Meisterschaft.

Schließlich ist noch kurz der örtliche und zeitliche Hintergrund hervorzuheben, auf welchem die Handlung sich bewegt. Raimunds Dichtung ist nicht ohne Wien und zwar nicht ohne das Wien seiner Zeit zu denken, wie man schon sah. So versetzt uns auch der Dichter im „Verschwender" in das Wien zu Beginn des vorigen Jahrhunderts, in das Wien des Vormärz. Raimund weist nicht besonders darauf hin, aber er läßt die Gesellschaft seiner Zeit vor uns erstehen mit dem Überhandnehmenden Luxus und der ungeheuren Verschwendung. Aber auch hier ist es das Wien der Gestaltung, was Raimund von seinen Zeitgenossen trennt. Während die Bäuerle, Gleich, Meisl ihre Stücke mit allen jenen Dingen erfüllten, um die damaligen Zustände wirklichkeitsgetreu zu schildern und nur darum, so entsprang Raimunds Kunst aus einem anderen Grund. Wenn man in seiner Dichtung Beziehungen auf die Zeitverhältnisse findet, z. B. im „Verschwender" die Darstellung der Beamtenbestechlichkeit (S. 457), so geschah es, um die ganze Umgebung von Flottwell zu zeichnen, und solche Züge wurden organisch in das Werk hineingebildet. Unverkennbar wird diese Einstellung im „Bauer als Millionär", der in dieser Hinsicht zum Vergleich herangezogen sei. Wenn Raimund hier das Thema von der Genuß- und Vergnügungssucht anstimmt, so klingt als die tiefere Grundstimmung die Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen hindurch, wie in dem ergreifenden Aschenlied. Raimund stellte den Augenblick unter den Gesichtspunkt der Ewigkeit. In diesem Sinne trennt Vertiefung und Veredelung dessen, was er von der Tradition empfing, Raimunds Dichtung von den Stücken seiner Zeitgenossen. Ist nun Wien der Hintergrund seiner Werke im allgemeinen, wie auch des „Verschwenders" im besonderen, so kann man Raimund doch nicht als Verherrlicher Wiens bezeichnen, wie man dies wohl mit Recht von Bäuerle sagen kann. Dies lag Raimunds Kunstübung ebenso fern, wie die Pflege von Lokalposse und Sittenstück, nach seinem eigenen Bekenntnis. Er wollte nicht dichten, was die Beliebtheit des Augenblicks forderte, in diesem Sinne bedeutet die Tradition eine Fessel, welche er sprengen wollte und auch sprengte. Denn die Kunst will Ewigkeitswerte, und nach der Teilhabe an diesem höheren Reich sehnte er sich aus tiefster Seele. Wohl konnte er sich von zeitlich-bedingter Tradition lösen, nie aber aus dem Herzen des Volkes. Und in diesem Sinne ist seine Dichtung e i n wundervolles Volkslied! Mit wundervollen Worten bringt dies Hofmannsthal zum Ausdruck[386]): „Raimund ist nicht der Verherrlicher von Wien, auch nicht einmal sein Schil-

386) Lebensdokumente, S. 7.

derer. . . Er ist das Wesen, in dem dieses Wien irgendwie Geist wurde. Er sieht nicht zusammenfassend wie ein großer Dichter . . . eher träumerisch. . . Sich als einen Teil von Wien fühlen: das ist das Ganze. Alles, was seine schweifende und stark beschwingte Phantasie erreichen kann, an Wien heranbringen, wie wir alles, wovon wir träumen, irgendwie an uns selbst heranbringen: das ist die einzige Tendenz, die man ihm unterschieben könnte und noch diese ist völlig unbewußt." Prächtige Gestalten aus dem Volke, wie das alte Weib oder Valentin hat Raimund geschaffen, echte Züge aus Volksleben und Volksaberglaube finden sich im „Verschwender." Man denke an die Szenen in Valentins Heim, welche dem Dichter vortrefflich gelungen sind. Familienglück, Innigkeit und Schlichtheit ist es, was uns aus jenen wundervollen Szenen in Valentins Häuslichkeit entgegenleuchtet. Mit besonderer Vorliebe scheint der Dichter hierbei zu verweilen. Und die Tischlerstube (S. 506), in welcher sich die Lise, der Michel, der Hiesel, der Hansel und der Peppi zu schaffen machen, ist unübertrefflich; die köstliche Unordnung der Kinderstube herrscht in diesem Idyll. Da „spaziert" Flottwell an Valentins Seite „herein". Valentin versteht es in trefflicher Weise hier Ruhe und Ordnung zu schaffen. Solche Szenen aber gelangen dem Dichter wohl deshalb ganz besonders, weil Raimund eben selbst ein Kind des Volkes im wahren Sinne des Wortes war. — Große Kunst verwendet er auch hinsichtlich der Schilderung des Zuständlichen auf die Naturbilder. Auf diese Weise brachte Raimund seine eigene Liebe zur Natur zum Ausdruck; er lauschte auf „Die Stimme der Natur", die ihm als ein ewig Sinnvolles erschien. Die Landschaft ist nicht eigentlich bloßer Hintergrund, sondern es ist gleichsam, als ob die Natur in seiner Dichtung selbst mitspiele. Wunderbar weiß der Dichter den Einklang von Natur und Menschenseele zu gestalten, jene Kunst[387]), „die Landschaft uns vor Augen in ein Reich der Seele" zu wandeln, wie Hofmannsthal einmal sagt. So z. B. die Fluchtszene: wie in der Seele der Liebenden bange Erregung herrscht, so ist auch in der Natur Aufruhr und Sturm, die Wellen des Sees gehen hoch. Der Mond verbirgt sich hinter den Wolken, man hört den Wind brausen, Blitze leuchten. Das Gewitter wütet. Es schlägt ein. Der Sturm vermehrt sich (S. 498 f.). Oder auch jene Szene, als Flottwell die letzte Höhe in dieser Welt erreicht, völlig einsam und von Todessehnsucht erfüllt, sich in die Natur flüchtet, da liegt auch über der Landschaft etwas wie Ruhe und Frieden. „Die Ruinen des alten Schlosses Flottwells. Zerfallene Gemächer und Türme, auf Felsen gebaut, zeigen sich rechts. Links die Aussicht gleichsam von der Höhe des Schloßberges auf entferntere gegenüberstehende Berge, hinter welchen die Sonne unter-

387) Hofmannsthal, Gedichte, S. 24.

geht" (S. 517). Oder man denke an die Bettler-Szene: „Das Innere einer ganz zerfallenen gotischen Kapelle. Der Mond leuchtet am bewölkten Himmel" (S. 496). Da hat Raimund Landschaftsbilder geschaffen, die in ihrem wundervollen Stimmungszauber unmittelbar an[388]) Eichendorff erinnern: „Die fernen, blauen Berge . . . unter uralten Bäumen ein verfallenes Mauerwerk. . . Die Gegend draußen lag unkenntlich und still . . . im zauberischen Mondschein. . . Wie seltsam das Zwielicht über dem Gestein der alten Ruinen dort auf dem Berge spielt." Romantisch ist der Mondschein, denn — wie Jean Paul[389]) einmal sagt — dem Auge erscheint das Schöne ohne Begrenzung (und das ist ja das Romantische nach seiner Meinung) am meisten als Mondschein, dieses wunderbare, weder dem Erhabenen, noch dem Schönen verwandte Geisterlicht, das uns mit schmerzlicher Sehnsucht durchdringt, gleichsam die Morgendämmerung einer Ewigkeit, die auf der Erde niemals aufgehen kann." So findet sich denn in Raimunds Dichtung auch häufig die Bühnenanweisung „Romantische Landschaft" mit den „fernen Bergen" . . . der waldigen Felsengegend und dem brausenden Wasserfall . . . der reizenden Gegend, in der fröhlich das Posthorn erschallt und das Echo ertönt . . . oder der tiefe Wald, über den der Mondschein sein magisches Licht verbreitet." So ist der Hintergrund, auf dem die Handlung sich bewegt, ebenso wahrhaft romantisch wie der Boden überhaupt, aus welchem Raimunds „Verschwender" hervorwächst.

Stil.

Die allgemeinen Eigenschaften des Stils.[390]) — Eine Würdigung der besonderen Eigentümlichkeiten des Stils vermag nur dann einem Kunstwerk annähernd gerecht zu werden, wenn man den Stil als Spiegelung der Seele begreift. Im Stil wird das Tiefste und Innerlichste eines Menschen sichtbar; denn es geht nicht an, „in der Kunst oder im Leben ein Äußeres von einem Inneren scheiden zu wollen"[391]), wie Hofmannsthal einmal sagt. Nun ist aber bei Raimund zu sagen, daß die Seele des Dichters nicht in einer bestimmten Situation oder in einer seiner Menschen Gestalt gewann; er ist fähig, sich in viele Welten und Menschen hineinzufühlen, und so entsteht das bunte Vielerlei seiner Dichtungen. Jede der Menschengestalten verkörpert eine Seite seines Wesens. Und letzten Endes will Raimund immer das Leben in seiner Buntheit und grenzenlosen Fülle gestalten, das Leben, in welchem die Dinge ineinander und miteinander da sind; aber Gestalten, nicht wesenlos nachzeichnen. Fragt man nun nach den besonderen Eigen-

388) Werke, Bd. 1, S. 369, 383, 393, 401.
389) Werke, Bd. 52/53, S. 163.
390) Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. 2, Stilistik.
391) Prosaische Schriften, Bd. 2, S. 30.

tümlichkeiten hinsichtlich der Auffassungs- und Darstellungsmittel, so gilt für Raimund, das für seine Kunst nicht nur eine Stilform in Betracht kommt, sondern, daß gerade die Mischung der mancherlei Elemente das wesenhafte seiner Stilgebung ist. Da ist die Mischung des Wirklichen und des Wunderbaren, des Ernsthaften und Humorvollen (während sich das Satirische und Ironische nicht so häufig in seinen Werken findet), des Holden, Lieblichen und Alltäglichen. Der Verschiedenheit der Welten — im „Verschwender" die Reiche Flottwells, Cheristanes, Valentins; in der Vielheit der Gestalten zeigt sich auch besonders deutlich die Neigung zum individualisierenden Stil — entspricht auch die Andersartigkeit der Stilgebung; eine wundervolle[392]) „Harmonie, welche aus der Anpassung des Ausdrucks an den Inhalt" erwächst, herrscht in dieser letzten Dichtung Raimunds. Erst die Vielheit dieser Dinge umschließt die Seele ihres Schöpfers. Wie man schon sah, ist Raimund vorwiegend eine Gefühlsnatur. So gestaltet er seinem Wesen gemäß die Dinge konkret, bildhaft, die Kraft der Anschauung ist ihm in hohem Maße eigen. In seinen Werken finden sich daher auch wenig Sentenzen, sondern viel mehr phantasiemäßig geschaute Bilder; nicht abstrakte Gedankenfolge, sondern wundervolle, unvergängliche poetische Bilder. Man denke an das Licht aus dem „Bauer"[393]): „Brüderlein fein" mit den Versen:

„Scheint die Sonne noch so schön
Einmal muß sie untergehn!"

Darin ist deutlich sichtbar: Raimund spricht nicht den Gedanken als solchen aus, sondern er gibt ein Bild, aus dem der Gedanke so unmittelbar hervorleuchtet, daß er ihn nicht noch in besondere begriffliche Fassung zu bringen braucht. Man könnte diesen Gedanken in die Sprache des Alltags auflösen — damit raubt man ihm natürlich die poetische Schönheit — und vom[394]) „Gesetze der Zeit" sprechen, wie dies von Heine geschieht. Offenbar haben diese Verse Raimunds eine sehr starke Wirkung auf Heine ausgeübt, denn[395]) „die Melodie dieser Verse summt mir schon den ganzen Morgen im Kopfe und klingt vielleicht wieder aus allem, was ich soeben geschrieben." So ist es auch im „Verschwender". Der Dichter ergeht sich nicht in breiten Reflexionen über Erlösungsglauben und Jenseits, der Gedanke ist eng mit den äußeren Vorgängen verflochten. In den Cheristaneszenen ist es uns, als ob ein „Hauch" des Göttlichen von der Unendlichkeit her zu uns herniederschwebe. Und die Bettlerszenen wollen ein sichtbarer Hinweis auf das Himmlische sein, ein Hinlenken der Seele auf dies letzte Ziel; alles ist bildhaft, anschaulich gestaltet. Zu dieser bild-

392) Elster, Prinzipien, S. 43.
393) Werke, S. 153.
394) Werke, Bd. 1, S. 16.
395) Werke, Bd. 1, S. 16.

haften Darstellungsweise kommt nun noch das tief Musikalische, das alle Werke Raimunds durchströmt, um die Anschaulichkeit seiner Dichtung noch zu steigern. Wie Raimund eine ausgesprochene Gefühlsnatur ist und[396]) „der Affekt an sich" Gegenstand der Musik ist, so ist es zu erklären, daß Raimund gern mancherlei musikalische Formen in seiner Dichtung verwendet. Als echtem Österreicher war ihm die musikalische Begabung angeboren.[397]) „Es war dies — man möchte fast sagen — wienerisches Erbgut. Die musikalische Veranlagung der Wiener Bevölkerung hat ja gerade ihren Beweis darin, daß auch Personen, die nicht eigentlich als Musiker anzusprechen sind, Sinn und Begabung für Musik eigen ist." Es ist uns überliefert, daß Raimund auch einige Fertigkeit im Violinspiel[398]) besaß. Wenn sich nun bei Raimund die verschiedensten Formen des musikalischen Ausdrucks finden, wie Lied, Duett, Chor, so folgt Raimund damit der Tradition. Darüber hinaus aber ist es höchst bedeutsam, daß Raimund einige Lieder selbst komponierte, wie eben beim echten Volkslied Wort und Ton unmittelbar zusammen gehören. In der „Selbstbiographie" heißt es, daß er[399]) „bei Verfassung vieler Lieder gleich die Melodien hinschrieb." Ähnliche Zeugnisse finden sich in seinen Briefen.[400]) So sehr man auch bemüht war, in den einzelnen Fällen festzustellen, welche Lieder textlich und auch musikalisch von Raimund verfaßt sind, so ist man doch bisher zu einem sicheren Ergebnis nicht gekommen. Wenn man aber weiß, daß[401]) Raimund zum „Aschenlied" und zum „Brüderlein fein" die Melodie erfand — jene Lieder, die so recht aus dem Herzen des Volkes geboren sind — dann darf man vielleicht annehmen, daß auch die Melodien zum „Hobellied" und zu „So leb' denn wohl, du stilles Haus" Raimunds Eigentum sind. Jener Annahme, die zuerst von Prisching vertreten wurde, kann man wohl durchaus zustimmen, da es auch dem[402]) „Charakter der Melodie nach durchaus nicht unwahrscheinlich ist." Nun sind die übrigen Teile von Konradin Kreutzer komponiert, und so läßt sich auch aus dem Unterschied zwischen dem „Hobellied" und den anderen musikalischen Teilen die obige Vermutung herleiten.[403]) „Kreutzsches Empfinden spricht deutlich aus dem Jägerchor und aus den Bettlerliedern, denen bei aller Schlichtheit eine Ausdruckskraft innewohnt, wie sie eben nur der Gemütstiefe dieses Liederkomponisten entspringen konnte. . . Es war ein glücklicher Zufall, daß

396) Elster, Prinzipien, S. 291.
397) Vgl. Orel, Einleitung zu Raimunds Werken, Bd. 6.
398) Vgl. Prisching, Raimunds Verhältnis z. Musik, Alt-Wien 4, 1895.
399) Werke, S. 2.
400) Vgl. Briefe Nr. 23, 24, 25.
401) Werke, S. 71.
402) Orel, S. 28.
403) Orel, S. 27 f.

mit Raimunds letztem Werk, dem „Verschwender“, Kreutzers Muse sich verband.“ Es fragt sich, welche tiefere Bedeutung das Musikalische im „Verschwender“ erfüllt. Denn wir können uns[404]) „Raimund nicht ohne Musik, ohne wahre, gute Musik denken.“ Offenbar liegt der eigentliche Sinn des musikalischen Elements im „Verschwender“ darin, den tieferen Stimmungsgehalt der Dichtung einzufangen und wieder auszustrahlen. So dient die Musik in den Festszenen zur Belebung und Erhebung des brausenden Jubels. Viel bedeutsamer ist das musikalische Element in den Cheristane-Szenen die wundervolle, märchenhafte Stimmung, der Duft und Zauber, den diese Szenen ausströmen, wird nicht zuletzt durch das Erklingen einer sanften Musik in unserer Seele ausgelöst. Denn[405]) das Wort Stimmung deutet auf musikalische Seelenverhältnisse hin. Wenn die überirdischen Geister auf Wolken herniederstreben und das Unsichtbare sichtbar wird, da ertönt eine sanfte, wehmütige, klagende Musik um Cheristane und der Genien Erscheinen zu verkündigen. Die Klänge der Musik wollen hinüberleiten in das Wunderland Cheristanes; denn der Musik ist gleichsam die Zauberkraft eigen, die Herzen der Menschen zu verwandeln und das Geheimste, Verborgene in der Seele zu lesen. Deshalb ist sie geeignet, Szenen, die von Wunderbarem erfüllt sind, vorzubereiten. Diese Bedeutung der Musik betonte schon Tieck[406]) in seiner Abhandlung über Shakespeare und das Wunderbare. So ist Raimund wie allen Romantikern eine grenzenlose Liebe zur Musik eigen. —

Eine große Rolle spielen auch die „optischen Sinneseindrücke“ bei Raimund. Das zeigt sich weniger in einzelnen Worten und Wortverbindungen, in denen sich optische Vorstellungen — bzw. akustische — spiegeln. — Raimund verfährt also in dieser Hinsicht anders als etwa Brentano[407]) in seinem berühmten Gedichte „Die lustigen Musikanten“, das gänzlich auf Klangwirkungen hin gedichtet ist. Aber man denke an die wundervollen Bühnenanweisungen in Raimunds Werken; hier ist die Darstellungsweise rein vom Auge her bestimmt, besonders erwähnt sei in diesem Zusammenhang z. B. die Abschiedsszene Cheristanes (I, 15) oder im „Bauer“ der unvergleichlich niedliche Aufzug der Jugend und das Erscheinen des Alters. Man ist wohl geneigt[408]), „Aufzüge und dergl. m.“ als „theatralischen Prunk“ anzusehen. Gewiß trifft dies auch auf die Stücke von Raimunds Zeitgenossen zu, in welchem z. B. die Feen auf kostbaren „Muscherlwagen“ erscheinen, da steht das Rokoko mit all seinen Tändeleien vor uns. Hier gilt

404) Enzinger, S. 437
405) Novalis, Werke, Bd. 3, S. 224.
406) Kritische Schriften, Bd. 1, S. 61.
407) Werke, Bd. 1, S. 78.
408) Elster, Über die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen, S. 11.

der Grundsatz Prunk um des Prunkes willen. Aber in dieser Hinsicht bedeutet Raimunds Kunst eine wesenhafte Vertiefung. Von dem Aufzug der „Jugend" sagt Er. Schmidt[409]) mit Recht, es gehöre zu dem Schönsten, was Raimund gedichtet habe. Wäre der Dichter nur darauf bedacht gewesen, ungeheuren Prunk zu entfalten, wie seine Zeitgenossen, so würde sich ja in solcher Darstellungsweise der schärfste Gegensatz zu seiner Weltanschauungsweise auftun; klang doch dies als das Tiefste aus seiner Dichtung heraus: „Ein Aschen! Ein Aschen!" Vielmehr empfing wie einst im Barock aller szenischer Aufwand, Schönheit und Glanz seinen Sinn durch die Beziehung auf das Göttliche; das Weltliche wurde umgedeutet in das Himmlische. Das vom Lichte der Gottheit umflossene Anlitz war das Antlitz einer Heiligen. Der Himmel mit Millionen Engeln öffnete sich, um dem Menschen von Ferne die ewige Herrlichkeit zu verkünden. Eine heilige Musik ertönte zur Ehre Gottes. Alle Kunst und Schönheit weist auf das Göttliche, und also führt der Weg durch die Schönheit in das himmlische Reich, aus der Zeit in die Ewigkeit. Alles Äußere ist nur ein Sichtbarwerden eines tief Innerlichen.[410]) „Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen." Man denke etwa an die wundervolle Abschiedsszene oder Cheristanes letzte Erscheinung (S. 519). „Sanfte Musik. Die Ruinen verwandeln sich in eine Wolkengruppe mit vielen Genien. Cheristane in deren Mitte auf einem Wolkenthron." Von Genien (Engeln), die in den Wolken schweben, erzählt die Phantasie des Volkes und Cheristane inmitten von Blumen — auch diese Vorstellung ist zutiefst sinnvoll, war doch ihr Wesen eben jene innige Verbundenheit mit der Natur. Oder man denke an die Darstellungsweise Cheristanes, an das Göttliche ihres Wesens, an ihre Sendung als Schutzheilige, und es ist unverkennbar, wie hier Vorstellungen des religiösen Lebens — etwa Marienkult, Maiandachten — aufleuchten. Und in dem feinen Zusammenwirken von Klang und Bild und Wort liegt ein unbedingter Wert von Raimunds Werken. Die Züge aber weisen deutlich auf die[411]) Kunst des Barock hin, in welcher das Gesamtkunstwerk vorgebildet ist. Man weiß, daß auch[412]) Richard Wagner sich sehr wohlwollend über Raimunds Kunst aussprach; darauf weist schon[413]) Wolzogen hin im einzelnen. — Bedeutsam ist auch die Verwendung von Licht und Farben im „Verschwender". Eine häufig wiederkehrende Bühnenanweisung ist: „magische Beleuchtung, aufs beste geeignet, für

409) S. 375.

410) Hofmannsthal, Die Gedichte und kleine Dramen, Insel-Verlag 1911, S. 56.

411) Vgl. Orel, S. 17.

412) Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe, 6. Auflage, Breitkopf & Härtel, Leipzig (o. J.) Bd. 7, S. 272, f. S. 295.

413) Hans v. Wolzogen, Ferdinand Raimund, Verlag Deutsche Bücherei, Berlin (o. J.) 1907, Bd. 65.

die Atmosphäre des Wunderbaren. Und wenn einmal die Landschaft im Glanz der Morgensonne erstrahlt, wird das Ganze durch die Erscheinung des Bettlers getrübt (S. 472). Es liegt über allem äußeren Glück etwas Friedloses, ein unheimliches Zwielicht der Seele. Die beiden Cheristane-Szenen (I, 14—15) enthalten zunächst keine Angabe hinsichtlich der Beleuchtung; aber die Regie wird zweifellos eine magische Beleuchtung wählen, um die geheimnisvolle, wehmütige Stimmung bühnenbildnerisch zu symbolisieren. Hinsichtlich der Farbe kommt dem Blau als der Farbe der Treue eine besondere Bedeutung zu, wie schon[414]) Castle hervorhebt: Azur im „Diamant des Geisterkönigs" und auch Florian Waschblau enthalten in ihren Namen eine Anspielung auf jene Bedeutung. So zeigte sich, daß bei Raimund bei allen Sinneseindrücken die optischen und akustischen eine bedeutsame Rolle spielen.

Große Kunst verwendet Raimund auch auf die Führung der Dialoge, während Flottwells Monologe nicht immer ganz gelungen erscheinen; so könnte wohl jene Rede (III, 19) über Wert und Unwert des Goldes gekürzt werde. Dagegen ist die Wechselrede im Allgemeinen fließend und in geschickter Weise den Gang der Handlung weiterleitend. So sei z. B. jene Szene zwischen Flottwell, Wolf und Rosa erwähnt: Flottwell ist in größter Aufregung, weil der Juwelier den Schmuck noch nicht gebracht hat; Rosa will sich gerade über den Kammerdiener beklagen, da sucht Flottwell einzulenken:

> „Still! Die Sache wird zu ernsthaft. —
> Wissen Euer Gnaden was der Kammerdiener gesagt hat? —
> Was hat er gesagt? —
> Er hat gesagt . . .
> Der Juwelier ist da!"[415])

Sehr geschickt in dieser Hinsicht ist auch die Szene zwischen den Liebenden (II, 24): Die Verabredung der gemeinsamen Flucht. Schließlich sei noch die große Wiedersehensszene (III, 5) erwähnt, mit dem meisterhaften[416]) „Hobelschattendiskurs", eine der trefflichsten Szenen der Dichtung überhaupt. Im übrigen ist nichts Beachtenswertes und besonders Neuartiges in dieser Hinsicht hervorzuheben.

Eine feine Kunst macht sich geltend in der Sprechweise der Personen. Die Ausdrucksweise ist ganz der Eigenart des Betreffenden angepaßt. So wird sich natürlich zwischen Flottwell und Valentin die[417]) „Verschiedenheit der Bildungsschicht" bemerk-

---

414) Werke, S. 61, S. 121.
415) Werke, S. 481.
416) Werke, S. 505.
417) Elster, Prinzipien, S. 94.

bar machen. Jene Szene, in welcher dies besonders zu spüren ist, sei hervorgehoben[418]):

Flottwell: „O Dienertreu', Du gleichst dem Mond, wir sehen Dich erst, wenn unsere Sonne untergeht!

Valentin: Das ist eine schöne Rede, aber ich hab' sie nicht verstanden!"

Mag die bürgerliche Rangordnung, die Lebens- und Denkweise dieser beiden Menschen eine noch so tiefe Kluft aufweisen, ihre Herzen sind tief aneinander gekettet. Das ist ein Beweis dafür, daß der Dichter nur in der Sprechweise der Personen eine geheime Absicht zum Ausdruck bringen wollte. Im Hinblick auf Valentins Eigenart ist die große Wiedersehensszene (III, 5) auch gerade sprachlich ein Meisterstück. Besonders bedeutsam ist auch die Sprechweise des Bettlers; alles an ihm ist zutiefst geheimnisvoll, sein Äußeres, seine Sendung, seine Sprache, seine wundervolle Harmonie umfließt seine Gestalt. So sei z. B. erwähnt[419]):

Flottwell: „D a ß Du Verlust betrauerst, zeigt die Thrän' in Deinem Auge.

Bettler: W a s ich betrau're, spiegelt sich in meiner Thräne! — Ein Palast.

Flottwell: (betroffen) Oho! — Was warst Du und wie heißest Du?

Bettler: Es ist die letzte Aufgabe meines Lebens, beides zu vergessen!"

In dem Reichtum der mancherlei Ausdrucksweisen besteht der Wert der Sprechkunst im „Verschwender". Einige Ungeschicklichkeit verrät sich in dem „Beiseitesprachen" der Personen, was der Dichter nicht immer vermieden hat. (Z. B. S. 455, 457, 501, 502.)

Über die besonderen Eigenschaften des Stils läßt sich viel weniger aussagen, als bei anderen Dichtern, bedenkt man, daß Raimund nicht allein durch die Sprache seine dichterischen Absichten zum Ausdruck bringen will, sondern durch das Zusammenwirken von Wort, Bild und Klang. Wo er sich etwa der Bilder und Gleichnisse bedient, da lehnt sich der Dichter an die Vorstellungswelt des Volkes und an die in Sprichwörtern geprägte Weisheit des Volkes an. Z. B. die Verwendung von Sprichwörtern in den Reden Valentins: „Morgenstund' trägt Gold im Mund" (S. 458). Diese Ausdrucksweise erscheint Valentins Wesen wohl angepaßt. Hier liegt in bezug auf die stilistische Einordnung der Fall vor, daß[420]) „die Gesamtvorstellung des Satzes durch sprichwörtliche Wendungen" ersetzt werden. In Flottwells Reden finden sich häufig Gleichnisse (z. B. S. 464, 469), doch bieten sie durchaus nichts Ungewöhnliches und Neues. Endlich ist noch kurz auf die Vorliebe

418) Werke, S. 509.
419) Werke, S. 476.
420) Elster, Prinzipien, S. 112.

für die Beseelung der Gegenstände in Raimunds Sprache hinzuweisen, so z. B. im Jägerchor: „Winkt die Nacht uns traut zur Ruh'" (S. 466). Diese Vorliebe für die Beseelung durchzieht sein ganzes Schaffen, berühmt ist die Personifikation der Jugend und des Alters im „Bauer".

Während Flottwell und seine Freunde hochdeutsch sprechen, herrscht in den Valentin-Szenen der Dialekt. Die hochdeutsche Prosa geht häufig in jambischen Rhythmus über, was im einzelnen bei[421]) Prisching dargelegt ist. Im allgemeinen läßt sich sagen: während sich Raimund in der Beherrschung von Rhythmus und Reim nicht als Meister zeigt, und in seinen Reimen manche Fehler nachweisbar sind, so ist der allgemein gerühmte Dialekt sein eigentliches Reich, in dem er unumschränkter Herrscher ist. —

Ergebnisse.

Überblickt man noch einmal kurz, inwiefern Raimunds Dichtung vom Geiste der Romantik beseelt ist, so ist zu sagen, daß der Dichter wie sein Werk im tiefsten Grund romantisch ist. Dies ist nun zwar nicht so zu verstehen, als ob Raimund alle Forderungen der romantischen Theorie in seiner Dichtung erfüllt hätte; das läßt sich wohl von keinem der eigentlichen Romantikern sagen. Es ist vielmehr so: es gibt eine überindividuelle romantische Gemeinsamkeit, die Gemeinsamkeit des romantischen Lebensgefühls, der Kunst und Weltauffassung, ein Gemeinsames, das alle verwandten Geister aneinander bindet. Nicht der einzelne verkörpert einzig in sich das, was wir eben zusammenfassend Romantik nennen; sondern in den einzelnen erfassen wir nur die individuellen Spiegelungen einer unendlichen Idee. So ist es auch bei Raimund. In seiner Märchen- und Wunderwelt ist zutiefst ein Hauch vom Geiste der Romantik sichtbar. In Cheristanes Reich erfüllt uns das[422]) „Ahnen einer größeren Zukunft als hinieden Raum hat" und das ist gerade romantisch, wie Jean Paul meint. Das Erfülltsein des Lebens mit Engeln und Geistern als Bringer himmlischer Liebe und Erlösung weist auf die Verbindung mit den Anschauungen des christlichen Glaubens. Und das Christentum war ja letzten Endes der Ursprung der Romantik überhaupt, wie es Jean Paul und Heine in grundlegender Weise hervorhoben. Die christliche Einstellung zum Leben bestimmte auch die Auffassung von Liebe und Natur. Wie etwa Cheristane durch ihre himmlische Liebe vom welthaft Gebundenen erlöst, wie ein geistiges Wesen in der Natur waltet, — Cheristane, Astragalus, — darin wird echt romantisches Fühlen und Schauen offenbar. Es

421) Prisching, S. 19.
422) Jean Paul, Werke, Bd. 49, S. 89.

ist jene Vergeistigung, welche[423]) Heine als dem christlichen „Spiritualismus“ bezeichnete. Romantisch ist ferner die Vereinigung des Tragischen und Komischen, welche allen Werken Raimunds seit dem „Bauer“ eigentümlich ist. Dazu kommt noch das musikalische Element, das seine gesamte Dichtung durchströmt; die Vorliebe für die Musik teilt er mit allen Romantikern. Endlich ist auch das Volkstümliche in seinem Schaffen echt romantisch. In der Romantik erwachte der Sinn für das Volkslied. Wie vor allem Brentano und Eichendorff, so dichtete auch Raimund Lieder im Volkston. So lassen sich die wesenhaften Züge des Romantischen bei Raimund dahin zusammenfassen, daß die christliche und die volkstümliche Strömung der romantischen Dichtung in Raimunds Schaffen charakteristisch hervortreten. Wie die Romantik zutiefst in Raimunds Schaffen nachklingt, so weist er auch dem Neuen, Werdenden den Weg. In dem Hinwenden zum wirklichen Leben — das alte Weib im „Verschwender“ z. B. — ist Anzengrubers Kunst vorbereitet. Es würde zu weit führen, dies hier im einzelnen nachzuweisen. Hier sei nur erwähnt, daß Anzengruber in zwei Gedichten seine unbedingte Verehrung für Raimund zum Ausdruck brachte, und auf diese Weise das Bild dieses „edlen Menschen“ und echten Meisters seiner Kunst der Nachwelt bewahren wollte.

---

423) Werke, Bd. 5, S. 218. (Der ersten Ausgabe.)

Lebenslauf.

Ich Grete, Erna, Babette, Friederike Merck wurde am 28. Februar 1900 als Tochter des verstorbenen Kaufmanns Georg Merck und seiner Ehefrau Hildegard, geb. Meinardus, in Hannover, Kreis Hannover, geboren. Ich besitze die bayrische Staatsangehörigkeit und bin evangelisch-lutherischen Bekenntnisses.

Von Ostern 1906 bis Ostern 1921 besuchte ich das Lyzeum und Oberlyzeum meines Geburtsortes. An dieser Anstalt bestand ich 1920 die Reifeprüfung, 1921 die Lehramtsprüfung und das Latinum.

Im Sommersemester 1921 studierte ich an der Universität Göttingen Deutsch, Geschichte, Englisch und Philosophie, insbesondere Deutsch. Vom Wintersemester 1921 bis Sommersemester 1923 studierte ich in München. Vom Wintersemester 1923 bis Sommersemester 1925 in Marburg.

Das Rigorosum bestand ich am 6. November 1926. Seitdem halte ich mich als Studienreferendarin in Hannover auf.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren: Borcherdt, Brandi, Busch, Dröberl, Elster, Geiger, Hartmann, Heidegger, Hellmann, Helm, Hermann, Joachimsen, v. Kraus, Kutscher, Marcks, Mausser, Morsbach, Muncker, Nohl, Oncken, Pfänder, v. d. Pfordten, Schröder, Strich, Weißenfels, Wells, Wölfflin, Wrede.

Ihnen allen, besonders aber Herrn Geheimrat Elster bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet.